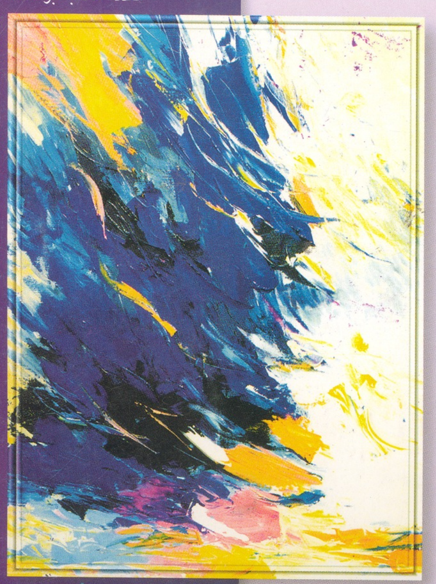


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة

تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

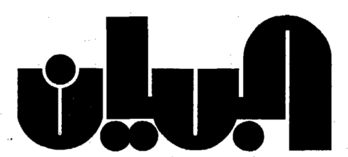
العدد 374 سبتمبر - 2001

عدد خاص



دينامية النص الروائي



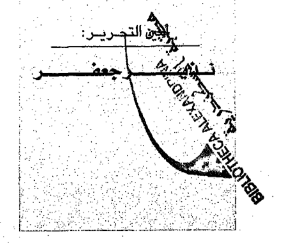


العـــدد 374 ســبــتــمــبــر 2001

مجلـــة أدبيـــة ثقافيـة شهـرية محكّمـة تصدر عـــن رابطـــة الأدبـــاء فـــي الكـــويت

رئـــيس التحـــريـــر:

د. خالد عبداللطيف رمضان



ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(374) September. 2001



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602





الرواية وحقوق الإنسان

• نذير جعفر

أشار كلّ من «هوسرل» وتلميذه «هيدغر» في وقت مبكر إلى عمق الأزمة التي تواجهها أوروبا جرّاء تسلط النزعة العلموية «التي تضع جوهر الإنسان جانبا وتلغي كينونته» لصالح ثقافة التقنية، واستبداد رأس المال، وتحكّم علاقات السوق.

وفي ظل موجة العولمة الحالية بلغت تلك النزعة مداها عبر ثورة الاتصالات والمعلوماتية والأتمتة، وهيمنة النمط الرأسمالي، وتسليع كل شيء بما في ذلك الإنسان والثقافة.

ولعل هذا ما يدعو إلى تعزيز دور الفن والأدب لمواجهة التشيؤ، والتهميش، والصقيع الذي أخذ يدب في أوصال كوكبنا ويقتل فيه شهوة الحياة ولذة الاكتشاف.

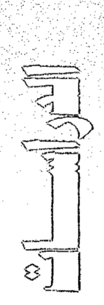
وتبرز الرواية من بين الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها الأقدر على استكشاف وتصوير الدمار الروحي الذي لحق بالإنسان، ليس بسبب ثقافة

التقنية وعلاقات السوق، وحمّى الاستهلاك فحسب، بل بتسلط الطغم الحاكمة في كثير من دول العالم على مقدرات شعوبها، وخنقها للحريات، وتبديدها للثروات، وفرض الحروب الخاسرة عليها، وتحويل حياتها إلى سجن قاس تذوق فيه شتى أنواع العذاب والويلات.

إن «تشييد قيم جميلة وأصيلة، وهي قيم ديست وغيبّت من طرف قيم هجينة صاغتها ثقافة العلوم والتقنيات التي بشّرت بها الأزمنة الحديثة.... ذلك ما يحقق للرواية بقاء أطول ويفلتها من قبضة الموت المحقق». هذا ما يستخلصه ميلان كونديرا في تصوره لمستقبل الرواية المهدد بالتلاشي والانقراض مالم تضع نصب عينيها استكشاف «الكينونة المنسية» للإنسان، وتتحول إلى مجهر يضع «واقع الحياة تحت إضاءة مستديمة» وتفضح «سجلات الكبت والحرمان والقهر والتسلط».

إن تغييب الأسرى والمعتقلين في السجون، والاعتداء السافر على حقوق الإنسان، وإلغاء الرأي الآخر، والهروب من التعددية إلى التسلط والقهر ولجم المجتمع، بات شكلاً مرفوضاً من أشكال الحكم في عالمنا المعاصر. ومن هنا أصبح هاجس المبدعين هو الدفاع عن كينونة الإنسان، عن حريته وحقه في الحياة، عن حاضره ومستقبله أيضا.

لقد غيرّ الإمبراطور الروسي قانون القنانة، ومنع التعذيب في السجون، بناء على اقتراح ابنه الذي قرأ رواية دستويفسكي «ذكريات من بيت الموتى» التي تفضح أساليب التعذيب الرهيبة في سيبيريا، فأين من يقرأ في وقتنا الراهن من أصحاب القرار «شرق المتوسط» أو «الآن هنا» لعبدالرحمن منيف أو غيرها من الروايات التي وقفت عند حقوق الإنسان ليعيد النظر ـ على الأقل ـ في أشكال الاعتقال والتعذيب إن لم يضع حداً نهائياً لها؟!



إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي

● د/ عبد العالي بوطيب - كلية الآداب - مكناس - المغرب

١/١ - لا شك أن المصطلح النقدي، بشكل عام، يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر قيام نقد أدبي جاد وفعال في دراسة النصوص الإبداعية، وإبراز مقوماتها الفنية والفكرية، نظرا لما يلعبه من دور حاسم في ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى، ضمانا لموضوعية المقاربة النقدية من ناحية، وتيسيرا للتواصل الدقيق بين المهتمين والباحثين من ناحية أخرى. خصوصا والمصطلحات، كما يعلم الجميع، كلمات اكتسبت في إطار تصورات نظرية محددة، دلالات مضبوطة، أصبحت معها محرومة من حق الانزياح المباح للكلمات العادية، تفاديا لكل ما من شأنه التأثير سلبيا على مهامها الإجرائية العلمية. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن المصطلح النقدي علامة لغوية (signe linguistique) خاصة، تتميز عن غيرها من العلامات العادية الأخرى، بتكونها من دال ومدلول محددين بمجال معرفي معين، خلافا للعلامة اللغوية العادية القابلة للتدليل على معانٍ متعددة، ضمانا للدقة والوضوح المطلوبين في التعبير والتلقي على حد سواء. وهنا يكمن جوهر الخلاف بين اللغة الاصطلاحية واللغة العادية، اللغة الخاصة واللغة العامة، حيث يتم تأسيس الأولى بشكل مضاعف انطلاقا من الثانية، مما يكسبها صرامة ودقة أكثر، تتناسبان وطبيعة المهام العلمية المنوطة بها: (فإذا كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق «نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، إنه بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأضيق منه ذمة. وهو لهذا شاهد على غائب، وهي حقيقة تعلل بصفة جوهرية صعوبة الخطاب اللساني من حيث هو تعبير يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل للمادة اللغوية) (١).

وحتى يتسنى لهذه اللغة الواصفة الثانية (metalangage) القيام بوظائفها العلمية والعملية على الوجه الأكمل، لابد من توفرها على شرطين أساسيين، هما:

(الأول: تمثيل كل مفهوم..

بمصطلح مستقل.

والآخر: عدم تمثيل المفهوم.. الواحد بأكثر من مصطلح واحد) (2).

فهل تحقق هذان الشرطان في مصطلحات النقد الروائي العربي؟.

1/2 للإجابة عن هذا السؤال لابد من التذكير أولا بالوضعية الاستثنائية للكتابة الروائية العربية، كجنس أدبي حديث، حتى لا نقول دخيل، في مشهدنا الإبداعي، وتأثير ذلك السلبي على واقع الممارسة النقدية المرتبطة به، في ظل الفراغ المهول الذي يشكو منه التراث العربي في هذا المجال، مقارنة بما تزخر به الخزانة العربية في الشعر ونقده: (فتراثنا النقدي لا يقدم لنا الأرضية المنهجية والاصطلاحية الماهدة التي يمكن الانطلاق منها نحو مقاربة وتلقي الأجناس الأدبية الجديدة، وبصفة أخص الأجناس السردية، فقد كان هذا التراث منشغلا طيلة أحقابه، وحتى نخاعه بثابتين رئيسيين: الشعر والإعجاز القرآني) (3).

وهو ما انعكس جليا في اختلاف المهام العلمية المنوطة بنقاد هذين الجنسين الأدبيين، وهكذا في الوقت الذي يواجه فيه الناقد الروائي، بحكم غياب المرجعية النظرية العربية المتخصصة، مهمة التأسيس، والتأصيل، تناط بناقد الشعر، لغنى الموروث العربي، مهمة التطوير والتحديث. وشتان طبعا بين المهمتين.

ولإنجاز المهمة الأولى، يجد الناقد الروائي العربي نفسه مجبرا على الاستعانة بالمعرفة الغربية، المورد الثقافي الوحيد لسد الخصاص العربي في هذا المجال، وملاحقة التطور السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث فيه. وما طغيان المراجع الغربية، مترجمة وأصلية، على أغلب، إن لم نقل كل الدراسات النقدية الروائية العربية، إلا دليل قوي على ذلك: (لقد شكلت النظريات الغربية في مجال النقد الروائي المصدر الأساسي، إن لم نقل الحتمي، الذي استقى منه النقاد العرب مفهوم الرواية، نظرا لحداثة هذا النوع في الأدب العربي، وغياب تراث نقدي في مجال الرواية قد يمتح منه الناقد، كما هو الشأن بالنسبة للشعر مثلا) (4).

إلا أنه بالرغم من الجهود الجبارة المبذولة في هذا الميدان طوال القرن الماضي، وبداية الحالي، فإن الحصيلة تبقى، مع ذلك، مع الأسف الشديد متواضعة، ولا تبعث على الارتياح، خاصة فيما يتعلق بقضية المصطلح. لأسباب عديدة ومتنوعة، ترتبط في مجملها بالكيفية العشوائية التي تتم بها هذه الاستفادة، لا بمبدأ الاستفادة ذاته، كما سنوضح ذلك لاحقا، بدليل الدور الإيجابي الكبير الذي لعبته الترجمة دائما في تقدم الشعوب وتقاربها، باعتبارها إحدى أهم القنوات الرئيسية لتمرير المعارف وتبادل المعلومات: (فالحياة الفكرية لدى مختلف الأمم تتغذى من هذا الانتقال، الذي يكون شرطا، كثيرا ما يؤدي توفره إلى قيام نشاط فكري متميز) (5). ولنا في القفزة النوعية الجبارة التي عرفتها الحضارة العربية في العصر العباسي بفضل الترجمة، أكبر شاهد على ذلك.

وفي هذا الإطار يمكن تصنيف مظاهر الخلل الكامن وراء تعثر مسار

قيام مصطلح نقدي روائي عربي محدد وموحد، لثلاث مجموعات رئيسية، بحسب تجلياتها المختلفة:

أولا خلل على مستوى الدال:

وهو أكثر انتشارا في المشهد النقدي الروائي العربي، ويتجلى في إعطاء مقابلات عديدة، مختلفة غالبا، لمفهوم غربي واحد، خارقا بذلك إحدى أهم القواعد المعمول بها في هذا المجال، ممثلة في: (وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد.. في الحقل الواحد) (6). مما يفقد المصطلح قيمته الإجرائية، ويؤثر سلبا على دوره التواصلي الهام في نقل المعارف وتطويرها. ولعل نظرة سريعة على ما ينشر يوميا في المجلات والجرائد كافية لإعطائنا صورة واضحة عن حجم انتشار هذه الظاهرة وخطورتها: (هناك مصطلحات سردية عديدة تروج في ما ينشر من دراسات وترجمات، إنها من الغنى والتنوع والتعدد الذي يمكن أن يشي بالإيجاب، لكنه مع الأسف يغدو مظهرا سلبيا يدل على التسيب وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا المظهر علاوة على أنه يخلق ارتباكا لدى المشتغلين، لأنهم يصبحون غير قادرين على التواصل فيما بينهم، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد، ويؤثر بشكل أكثر سلبية على القارئ الذي يجد نفسه بصدد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة والمختلطة، التي تتكرر أحيانا، لكنها في كل مرة تظهر له بوجه) (7).

ثانيا خلل على مستوى المدلول:

وهو أقل انتشارا من الأول، وإن كانت له نفس درجة خطورته، ما دام يمس الوجه الثاني الدلالي في معادلة المصطلح النقدي الروائي الصعبة، بإعطاء مفاهيم عديدة ومختلفة لنفس الدال الواحد خارقا بذلك ثاني أهم قاعدة من قواعد وضع المصطلح، ممثلة في: (تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد) (8).

وبذلك يفقد المصطلح حمولته الدلالية الموضوعية المرتبطة بمرجعية معرفية محددة واحدة، ليستبدلها بأخريات متعددة بتعدد واضعيها واختلاف مستوياتهم، مما ينعكس سلبا على كفاية المصطلح الإجرائية ودوره الفاعل في توحيد المعلومات وتيسير تداولها.

ثالثا وأخيرا خلل على مستويي الدال والمدلول: ويعد أخطر مظاهر اضطراب المصطلح النقدي الروائي العربي على الإطلاق، لكونه يجمع بين مساوئ الاضطرابين السابقين في وقت واحد، بإعطائه دوال ومداليل مختلفة عما هو سائد ومعروف عن هذه المصطلحات في مرجعياتها الغربية الأصلية، دون تبرير علمي يذكر. ولهذا أسميناه بالاضطراب المركب تمييزا له عن سابقيه. مما يعد مؤشرا قويا على الفوضى العارمة التي تجتاح ممارستنا النقدية الروائية وتطبعها بطابع التشتت والتشرذم، لدرجة يشعر معها القارئ وكأنه أمام تخصصات مختلفة متباعدة.

فما هي أسباب هذه الوضعية التي لا تزيدها الأيام إلا تفاقما؟

ا / 3 ـ الواقع أن السبب العام لكل هذه الاختلالات المصطلحية السابقة، على اختلاف أشكالها وتنوع درجاتها، يعود أساسا لغياب مؤسسة علمية مسؤولة قادرة على تنسيق مختلف الجهود المبذولة في هذا المجال، وفرض احترامها، متجاوزة بذلك العجز الصارخ الحاصل في أداء المؤسسات الحالية (مكتب تنسيق التعريب والمجامع اللغوية)، جراء المساطر الملتوية المتبعة في طرق اشتغالها، وما تتطلبه من وقت كبير، يحول حتما دون مواكبة التطورات السريعة والمتلاحقة لمسيرة البحث العلمي في هذا الميدان، مما يترك المجال واسعا للمبادرات الفردية لتدارك الموقف وتعويض الخصائص، بكل ما لذلك من مضاعفات سلبية عديدة ومختلفة، بتعدد أصحابها، واختلاف مؤهلاتهم ومرجعياتهم: (لقد كان بطء المجامع الشديد هو السبب الأساسي في فتح الباب على مصراعيه أمام الاجتهادات الشخصية.. فلم يكن من المعقول أن نطلب من الباحثين أن يكفوا عن القراءات والبحث والتأليف والتعريف حتى يتلقوا الإذن من المجمع اللغوي (أو المجامع اللغوية)، ولهذا تواردت الاجتهادات دون ضابط أو رابط، ولم تنجح القرارات التي تصدرها المجامع في توحيد المصطلح)(9).

تبرير وإن بدا مقنعا فيما يخص وضع الظاهرة العام، إلا أنه يبقى مع ذلك عاجزا عن تفسير أشكال تجلياتها المختلفة، مما يستوجب البحث عن الأسباب الفرعية الخاصة بكل حالة على حدة.

وهكذا فإذا عدنا مثلا للاختلال الأول الذي يصيب الدال، وحاولنا البحث في حيثياته وأبعاده، وسنلاحظ أنها ترجع في جوهرها لعاملين اثنين لا ثالث لهما:

الأول: يتمثل في تجاهل ـ كي لا نقول جهل ـ بعض الباحثين بقواعد المصطلحات المسطرة من قبل الهيئات العلمية الرسمية المسؤولة (المجامع اللغوية ومكتب تنسيق التعريب)(×). واعتمادهم المطلق على اجتهاداتهم الشخصية، دون احتكام لضوابط علمية واحدة وموحدة. وهكذا ففي الوقت الذي يعتمد فيه البعض على الترجمة في إيجاد المقابلات المصطلحية العربية، يفضل الآخرون التعريب أو الشرح، كما هو الحال مثلا بالنسبة لمصطلح (narratologie) التي نجد لها ثلاثة مقابلات عربية هي: السرديات، علم السرد، ونراتولوجيا. هذا طبعا دون احتساب التنويعات المختلفة التي قد تلحقها بفعل استبدال جذر (سرد) بـ حكى، قص، أو روى. مما يعطينا صورة واضحة عن الفوضى المصطلحية العارمة التي تطفح بها الساحة النقدية الروائية العربية بفعل ممارسات فردية عشوائية لا مسؤولة. لنستمع لإحدى الباحثات تصف هذه الوضعية: (يترجم البعض المصطلح في ضوء المعاجم اللغوية العربية، ويميل البعض إلى التوليد، ويبقي آخرون الكلمة كما ينطق بها، ولا يقبلون بها بديلا، حتى أصبح لبعض المصطلحات الأجنبية عدد من

المصطلحات المعربة تختلف باختلاف الأقطار العربية، بل تختلف أحيانا باختلاف المعربين في القطر الواحد)(10).

والثاني: يكمن في الطريقة الانفرادية المتجاوزة التي يمارس بها البحث العلمي عندنا، في غياب عمل مؤسسات جماعي ممنهج ومدروس، كما هو متبع في المجتمعات المتقدمة، مما يضفي على اجتهاداتنا المصطلحية النقدية الروائية، طابع التعدد والاختلاف، لدرجة يشعر معها القارئ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة، أن كل باحث أصبح يشكل «مدرسة نقدية» قائمة بذاتها، معزولة كليا عما يجري حولها في «المدارس» الأخرى، رغم اعتمادهم جميعا على خلفية معرفية غربية واحدة. الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في لغاتها الأصلية أيسر كثيرا، في بعض الأحيان، من الاطلاع عليها مترجمة للعربية. نظرا للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة مصطلحاتها النقدية. مما يحول حتما دون النقل السليم لهذه المعارف، ويجهض بالتالي كل محاولات تأصيلها في التربة العربية: (فأمام هذا الوضع يروح القارئ أولا ضحية كثرة الاستعمالات والاختلافات، فترتبك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بعد ذلك المراد الأكبر، وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية، وتطويرها)(11).

صحيح أن مسؤولية التنسيق والتوحيد تتحملها، كما سبقت الإشارة لذلك، المؤسسات العلمية الرسمية، لكن هذا لا يخلي، مع ذلك، ذمة النقاد والباحثين. نظرا لما يطبع أعمال بعضهم من فردية، قد تصل أحيانا درجة الأنانية، تجعلهم يتنكرون، بقصد أو من دون قصد، لجهود زملائهم السابقة في هذا الميدان. مما يحول حتما دون ترسيخ أعراف علمية سليمة قائمة على مبدأ التعاون البناء، الهادف لتوحيد الجهود وتحقيق التراكم المعرفي اللازم لتطوير عجلة البحث العلمي والدفع بها إلى الأمام. تماما كما عبر عن ذلك بصدق أحد الباحثين قائلا: (لعل شيئا من إيثار العناد قد يكون وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ إن كل فئة - وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع، وأنها من ثم لا بد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، لا يهمها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أو لم يوافق)(12).

على أن لا يفهم من كلامنا هذا طبعا مصادرة حق الباحثين الشخصي المشروع في الاجتهاد ووضع المقابلات العربية التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية. بقدر ما نريدهم أن يتقيدوا في ذلك بالضوابط العلمية المعروفة، لوضع حد للفوضى العارمة الحالية، وإضفاء مصداقية وفعالية أكثر على هذه الجهود في الوقت نفسه، وهو ما لن يتحقق طبعا إلا باستبدال الأنانيات بالعمل الجماعي المبني على (روح الفريق)(13)، في وضع المصطلحات وتوظيفها. مع الالتزام باستعمال المقابلات العربية

الصالحة السائدة، وعدم استبعادها إلا في حالات خاصة محدودة تفرضها الضرورة العلمية، كأن يلاحظ الباحث مثلا اضطرابا أو لبسا في مصطلحات زملائه السابقين، فيبادر لتصحيحها أو استبدالها بأخرى تتلاءم والمقتضيات العلمية. أما فيما عدا ذلك، فلا أرى مبررا معقولا لإضاعة الوقت والجهد في وضع مقابلات جديدة تنضاف للقديمة، وتضايقها في الاستعمال، دون أن تضيف إليها شيئا. تماما كما يحدث في الغرب، حيث تخضع المصطلحات لتطور دائم ومستمر، لكنه منظم وهادف في نفس الوقت. يحتكم لمعطيات علمية موضوعية، تقيه شرور آفة الاعتبارات الشخصية الظرفية الضيقة، وتضفي عليه فعالية أكبر، قلما نجدها في ممارستها النقدية المبنية على الأنانية والإقصاء والتجاهل. مما يؤدي حتما لإجهاض هذه الجهود في المهد، وشل حركتها في تفعيل الحقل الثقافي العربي، وتوحيد خطواته.

ولعل نظرة خاطفة على ما ينشر يوميا في الصحف والمجلات كفيلة بإعطائنا صورة حقيقية عما تعرفه الساحة النقدية الروائية العربية من اضطراب اصطلاحي فظيع، لا يخفف من حدة آثاره سوى وضع الأصول الغربية بجانب مقابلاتها العربية، مما ينم عن إحساس ضمني مسبق بعجز هذه الأخيرة عن أداء مهامها الإجرائية بشكل انفرادي في استقلال تام عن الأولى، كما انتبه لذلك بعض الباحثين: (فلولا أن الكثيرين ممن يقدمون المفاهيم الأجنبية في لفظ عربي يقرنون المصطلح العربي بنظيره الأوروبي لغمض فهم المصطلح العربي على الكثيرين، ولكان هذا المصطلح عامل تفريق لا تجميع)(14).

أما إذا انتقلنا لدراسة الأسباب الخاصة الثاوية وراء قيام المظهر الثاني للاختلال المصطلحي المتعلق بالمدلول، فسنلاحظ جليا أنها تختلف كليا عما سبق ضبطه في الحالة الأولى، نظرا لاختلاف المعطيات الخاصة بكلا الاختلالين من ناحية، وتباين العوامل الفاعلة في ظهورها من ناحية أخرى. لهذا نعتقد، اعتقادا جازما، أن كل التشوهات التي تلحق الوجه الثاني للمصطلح الخاص بالمدلول، لها علاقة مباشرة وطيدة بالكيفية الاختزالية التي يتم بها فهم واستيعاب هذه المفاهيم النقدية في مضانها المعرفية الغربية الأصلية. علما بأن دلالة المصطلح - أي مصطلح - محدودة، ترتهن بسياق معرفي مضبوط لا تتعداه، وكما قال أحد الباحثين: (المصطلحات مقيدة بحقولها المعرفية)(15).

لذلك فإن كل تعامل معها خارج هذا الإطار الضيق، من شأنه أن ينعكس سلبا على فهم مدلولاتها الحقيقية، ويفقدها بالتالي مصداقيتها الإجرائية، كما هو الحال بالنسبة لمصطلح (الواقعية / realisme) مثلا، وما يوحي به من

دلالات عديدة مختلفة من مذهب لآخر: (فتحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبيريون.. فالواقعية لافتة عريضة جدا، وعلى تعريف الواقعية يتوقف حسم النزاع في المحكمة الدائمة الانعقاد)(16). نفس الشيء يمكن أن يقال عن مصطلح (السردية / narrativite) الذي يستعمل في دراسة بلاغة الخطاب السردي بمعنى مخالف تماما لما له في السيميائيات السردية(×).

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مسألة ترجمة المصطلحات عامة، والنقدية الروائية منها خاصة، ترجمة سليمة ودقيقة، مسألة صعبة ومعقدة، لا تتوقف فقط، كما قد يعتقد للوهلة الأولى، على امتلاك الباحث لمعرفة جيدة باللغتين، المترجم منها وإليها، وإنما تتطلب بالإضافة إلى ذلك إحاطة شاملة بالإطار المرجعي العام لهذه المصطلحات المنقولة، حتى لا يقع اختزالها وتشويهها، وبالتالي استعمالها في غير ما أعدت له، مما قد يسيء لدور الترجمة الإيجابي في تلاقح الشعوب والحضارات. خصوصا إذا علمنا أن الترجمة سيف ذو حدين، يجلب الخير كما قد يجلب الشر، تبعا للكيفية التي تتم بها. وإذا كانت شواهد التاريخ العربي على إيجابية الترجمة أكثر من أن تحصى، فإن واقعة الترجمة المغلوطة لبعض مصطلحات كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وما ترتب عنها من مضاعفات معرفية خطيرة، تعد من الحالات القليلة الدالة على سلبيتها(×). وهو ما يؤكد بما لا يدع مجالا للشك ما قاله البعض من أن: (مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية، حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاتها إلا محاور العلم ذاته)(17).

أما فيما يخص الاختلال الثالث المركب، المعروف بجمعه بين تحريفي الدال والمدلول، فالملاحظ أنه يمثل أخطر مظاهر التسيب الاصطلاحي في خطابنا النقدي الروائي، لما يعكسه من استهتار بأبسط القواعد العلمية المتبعة في هذا المجال. سواء من حيث الجهل الفاضح بالإطار المرجعي للمصطلحات المترجمة، أو الإصرار الأعمى على تجاهل الجهد العربي السابق. وبذلك تفقد هذه المبادرات كل مصداقية علمية، وتشكل بالتالي عرقلة حقيقية في طريق تطوير معرفتنا السردية، ولعل ترجمة بعضهم لمصطلح (histoire) بالتاريخ عوض الحكاية، أكبر دليل على صحة ما نشير إليه.

1/4 - لهذه الاعتبارات كلها نعتقد أن الوقت قد حان، لإيلاء هذه الإشكالية ما تستحق من العناية والاهتمام، عن طريق وضع

استراتيجية فعالة بديلة على الصعيدين، القطري والقومي، لتجاوز سلبيات الخطط التقليدية المتبعة حتى الآن، وذلك بدعم جهود الفاعلين الحقيقيين في المجال، وقطع الطريق على مبادرات المتطفلين المغشوشة الهدامة. مهمة صعبة حقا، لكنها ليست بالمستحيلة، إذا ما تضافرت طبعا جهود مختلف الجهات المسؤولة، وفي انتظار ذلك هذه بعض المقترحات العلمية الواجب اتخاذها لتدارك الموقف مرحليا قبل فوات الأوان:

1) رفع وتيرة عمل المجامع اللغوية العربية، عن طريق تبسيط مساطر اشتغالها، لجعلها تساير التطورات السريعة والمتلاحقة في مختلف المجالات العلمية.

2) توسيع اهتمام هذه المؤسسات لتشمل مختلف التخصصات العلمية، بما فيها طبعا العلوم الإنسانية، وعدم حصرها في التجريبية فقط، كما هو حاصل. لأن النهضة كل لا يتجزأ، فإما أن تكون شاملة أو لا تكون.

3) إعادة النظر في قواعد وضع المصطلحات العربية، بهدف توحيدها وتعميمها على كل الجهات العلمية المسؤولة، كي لا يبقى هناك اختلاف بين هذا المجمع أو ذاك، كما هو حاصل الآن.

4) استبدال الطرق التقليدية المتبعة حاليا في توصيل المعلومات المصطلحية بوسائل أخرى حديثة ومتطورة، تعتمد الحاسوب والإنترنت.

5) تفعيل دور مكتب تنسيق التعريب في توحيد جهود الفاعلين في هذا الميدان، مؤسسات وأفرادا، ربحا للجهد والوقت.

6) خلق وحدات بحث متخصصة في قضايا المصطلح على صعيد مختلف الجامعات العربية، وإشراكها في المجهود القومي المبذول في هذا الاتجاه.

7) عقد لقاءات دورية منتظمة بين المهتمين على مختلف المستويات، المحلية، القطرية، والقومية، لتبادل الآراء وتوحيد الخبرات.

وأخيرا تبقى الإشارة إلى أننا إذا كنا، لأسباب منهجية محضة، قد ركزنا الحديث على قضية المصطلح النقدي الروائي العربي وحدها، فإن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال، أننا نعتقد بإمكانية معالجة هذه المعضلة الخاصة في انفصال تام عن إطار إشكالية النهضة العربية العامة، نظرا للروابط الموضوعية الوثيقة القائمة بينهما. مما يستوجب معالجة شمولية، يصعب معها الفصل بين الجزء والكل. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن المقترحات السابقة ستبقى مشلولة ما لم تنتظم في سياق استراتيجية فاعلة واحدة متكاملة لمعالجة الإشكال في شموليته، لا فرق بين علوم تجريبية وإنسانية، ولا بين علوم وفنون.

ولن يتحقق ذلك طبعا ما لم يتم رفع الاعتمادات المخصصة للبحث العلمي في كل الأقطار العربية، واعتباره عنصر استثمار أساسي حاسم في مشروع التنمية القومية بشكل عام.

الإحالات والهوامش:

1) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، منشورات الدار العربي للكتاب، 1984، ص: 13.

2) أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، السنة: 1997، ص: 57.

3) نجيب العوفي: ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، 1992، ص: 7/8.

4) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، 1989، ص: 60.

5) فاطمة الزهراء أزرويل: مرجع مذكور، 1989، ص: 61.

6) كارم السيد غنيم: اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: 1989، ص: 69/70.

7) سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعها، مجلة علامات، العدد: 6، السنة: 1996، ص: 47.

8) أحمد مختار عمر: المصطلح الألسني العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، السنة: 1989، ص: 20/21.

*) انظر المبادئ الأساسية المتبعة في وضع ونقل المصطلحات العلمية والعربية، كما حددتها ندوة مكتب تنسيق التعريب المنعقدة بالرباط من 18 إلى 20 فبراير 1981. والمنشورة في الكتب والمقالات التالية:

ـ القاسمي علي: مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1985، ص: 107/112.

ـ فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1994، ص: 171/172.

ـ كارم السيد غنيم: اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: 1989.

10) نجاة عبد العزيز المطوع: آفاق الترجمة والتعريب، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: 1989، ص: 11/12.

11) سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي، مجلة نزوى، العدد: 21، السنة: 2000، ص: 62.

12) أحمد محمد ويس: مقالة مذكورة، ص: 58.

13) شاكر عبد الحميد: ندوة النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد: 160، السنة: 1996، ص: 60.

14) أحمد مختار عمر: مقالة مذكورة، ص: 5.

15) الدناي محمد: تداخل المصطلحات وإشكاليات الأنماط الشعرية العربية الضائعة ـ مجلة كلية الآداب بفاس، العدد الرابع، السنة: 1988، ص: 32.

16) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص: 207.

*) انظر: A' J' GREIMAS' et J' COURTES. semiotique dictionnaire raisonne de la theorie du langage. tome. 1. ed/hachette universite. 1979. p. 247/248/249/250.

*) أنور لوقا: التساؤل على شفا المنزلق، مجلة فصول، عدد: 3/4، سنة: 1987، ص: 15.

النظرية الروائية عند باختين

«النقد الحواري»

ترجمة وتقديم: د. محمد عبدالغني غنوم

الحوارية Dialogism مصطلح نقدي يصف النظرية الروائية عند ميخائيل باختين وهو مصطلح يطرح أسئلة تتعلق بلغة الرواية، وبطبيعة اللغة الخطابية المتوارثة إذ لا يمكن التلفظ باللغة من دون وجود مخاطِب ومخاطَب؛ وبذلك تصبح اللغة عند باختين مجالا للصراع الاجتماعي، ويلاحظ هذا جلياً في أساليب خطابات الشخصيات في عمل أدبي ما. هذه الشخصيات يمكنها أن تعترض على سلطة الإيديولوجيا كما يعبر عنها صوت الراوي الوحيد مثلا، بل يمكنها أن تقاطع صوت هذا الراوي أو تكبته.

يصبح صوت المؤلف وصوت الراوي حسب نظرية باختين في الرواية متعددة الأصوات صوتين من مجموعة الأصوات المتصارعة في الرواية، والتي لا يطغى أحدها على الأصوات الأخرى. هذا يعني أن جميع الأصوات في هذا النوع من الرواية تتمتع بحرية كاملة في التعبير والكلام. فلا صوت المؤلف يطغى على صوت الراوي، ولا صوت الراوي يطغى على صوت المؤلف، وكلاهما لا يملكان الحق في إسكات أصوات الشخصيات الأخرى. والكاتب الحواري، بهذا المعنى، يفكر بأصوات متعددة متنوعة ولا يفكر بأفكار جاهزة مسبقة.

ولذلك تصبح الرواية عبارة عن تبادلات حوارية بين الشخصيات. عندئذ لا تتركز الأهمية على ما يعرض من حقائق وأفكار حول الشخصيات، بل على مدى أهمية هذه الحقائق والأفكار التي تم التعبير عنها، وقيمتها لدى البطل والشخصيات الأخرى؛ أي إن البطل يصبح كلمة، أو صوتاً، وليس حقيقة في ذاته. وينسحب هذا على بقية الشخصيات، حتى يصبح في الرواية الحوارية، بما مُنحت من حرية الحديث، أصوات مستقلة هي في مستوى صوت المؤلف.

إن الرواية متعددة الأصوات، عند باختين، ترفض التقلص إلى وجهة نظر واحدة، وهي حوارية مفتوحة على الآخر، وليست مغلقة. إنها تخاطب بدل أن تُعرف وتحدد إن الرواية الحوارية تعرض لنا نموذجا لديمقراطية التفكير، والتفاعل، والتحاور مع الآخرين، وتنبهنا في الوقت ذاته إلى خطورة هيمنة صوت واحد، أو وجهة نظر واحدة، سواء كان ذلك داخل النص أم خارجه. إن باختين يعرض لنا توازيات بين موضوعات المعرفة والسلطة، وبين الشخصيات وموضوعات المعرفة والسلطة، وبين المؤلف والقارئ، والنتيجة هي تقديم درس أخلاقي قوي في مسألة الحرية، وخصوصا حرية الفكر والتعبير عن الرأي.

هذه التوازيات تعرض لنا عدداً من الأصوات المستقلة غير المتداخلة. إنها بلغة علم النفس عبارة عن عدد من الإدراكات التي تتمتع بحقوق متساوية، ولكلٍّ منها عالمه الخاص؛ ومع أن الأصوات أو الإدراكات تتضافر في وحدة الحدث الروائي إلا أنها لا تمتزج أبدا. إن هذه الأصوات، تناضل من أجل الاحتفاظ بذاتيتها بدل أن تحاول دمج ذواتها في المجتمع. وهنا يركز باختين على أهمية الخطاب الداخلي، أي لغة الشعور والإدراك. ففي الحياة، كما هي الحال في الفن، أفكار الفرد ليست حقيقة ما يعتقده بل حقيقة من هو، أو هي كفرد. ويكمن تفرد دستويفسكي Dostoevesky في رأي باختين: في أنه استطاع تمثيل الشخصية الروائية وتصويرها كآخر، أي كشخصية شخص آخر دون دمجها مع صوته الخاص، ودون تجسيدها في الوقت نفسه كواقعة نفسية. إن البطل عند دستويفسكي يتوصل من خلال تفسير الحوادث إلى إدراك خاص بحيث يصبح لديه وجهة نظر حول العالم الذي يحيط به؛ بما يزخر به ذلك العالم من أحداث وتجارب حول نفسه ذاتها. إن البطل بهذا المعنى يمثل موقعاً راصداً يساعد المرء على تقييم ذاته وواقعه المحيط به وتفسيرهما.

نود أن نشير هنا إلى أن الترجمات والدراسات حول هذا الموضوع في العربية لاتزال في بداياتها؛ وآخرها ترجمة قدمها فخري صالح لكتاب تودوروف حول باختين والمبدأ الحواري حيث اعتمدت على هذا الكتاب في إعداد هذه المقدمة، وعلى كتاب دليل لمقاربات نقدية للأدب A Hand book of Critical Approaches to Literature لويلفريد إل غويرين Wifred L. Guerin وآخرين، مطبعة جامعة أكسفورد، الطبعة الثالثة 1992م. (انظر ثبت الكتب المترجمة إلى العربية في نهاية هذه الترجمة).

النقد الحواري(1)
Dialogic Criticism

يتصف النقد الحواري الذي يشمل مجموعة متنوعة من الممارسات النقدية التي تطورت بشكل رئيسي

في العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، باهتمامه بعاملين:

السياق النقدي والتاريخي الأشمل للنص، وتغاير متعدد الأصوات Polyphoinc داخل النص ذاته على نحو أكثر تحديداً. ويعتبر عمل ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin المرشد الملهم لهذا النوع من النقد. أما مارتن بوبر Martin Buber وهو معاصر لباختين وفيلسوف مبدع «للحوارية» في كتابه (أنا وأنت Ich and Du 1923)، والفيلسوف فرانسيس جاك Francis Jacques في كتابه (الحواريات 1979 Dialogiques) فلم يكن لهما التأثير الواسع الانتشار نفسه. وينتقل الجدل الذي يدور حول مذهب باختين السياسي (أكان ماركسيا أم إنسانيا متحرراً؟) إلى الأعمال النقدية التي كانت امتداداً لفكره أو تطبيقا له. لذلك فإن «حوارية» باختين يمكن رؤيتها في أعمال النقاد سواء أكانوا متحيزين سياسيا أم غير متحيزين. وسوف نقتصر هنا في مناقشتنا النقد الحواري على باختين بوصفه ناقداً حواريا وعلى النقد الذي استلهمه النقاد الآخرون منه.

باختين ناقدا حوارياً:

ينبغي أن نفهم نقد باختين بإحساس موجه، ذي مغزى أخلاقي متميز، ولا ينبغي تقليصه إلى مجرد طريقة للتحليل الشكلي لأنه يتبنى رؤية إناسية (أنثروبولوجية) للعالم. هذه الرؤية تكون مرحلتين من أكثر مراحل حياته دراسة: المرحلة الأولى من عام 1924 - 1930م وطور فيها أفكاره حول الحوارية، والتلفظ، والكلمات ثنائية الصوت double - voiced في أعمال دستويفسكي Dostoevsky، والمرحلة الثانية تمتد بين أوائل الثلاثينات وأوائل الخمسينات؛ وركز فيها باختين انتباهه على الخطاب الروائي والاحتفالي في أعمال رابليه Rabelais. وإن كتابات باختين، منذ أوائل العشرينيات، وكتاباته في العقدين الأخيرين من حياته أدت، إلى يومنا هذا، دوراً محدوداً في تطور النقد الحواري.

وتظهر المقاربة الحوارية لأول مرة في كتاب باختين مشكلات الشعرية عند دستويفسكي (1929م) Problems of Dostoevsky's Poetics وسيلة تُشَخِّص ميل دستويفسكي إلى إبداع فضاء نصي يمكن فيه سماع عدة أصوات تتحاور ويجيب بعضها بعضا، دون أن يهيمن صوت على الأصوات الأخرى. في هذه الدراسة يرى باختين دستويفسكي مؤسس رواية الأصوات المتعددة: «تعددية من الأصوات والإدراكات مستقلة وغير ممتزجة Unmerged، حوارية أصلية من الأصوات القائمة على الواقع كلياً، تشكل السمة الأساسية لروايات دستويفسكي». ويوازن باختين الخطاب الحواري في رواية دستويفسكي مع الخطاب التقليدي أحادي الصوت عند المؤلف الذي يحاول عنده صوت واحد عنده

الهيمنة على الأصوات الأخرى كلها.

إن ممارسة باختين النقدية هي حوارية مضاعفة، فهو في المقام الأول ينقد نقداً دقيقاً المقاربات النظرية والإيديولوجية للموضوع الذي يرغب في اكتشافه. ففي كتابيه مشكلات الشعرية عند دستويفسكي، ورابليه وعالمه 1956م Rabelais and His World على سبيل المثال، يبدأ باختين بتأسيس حوار بين الدراسات السابقة وبين تعليقاته الخاصة؛ ويمثل ذلك جوهر فكر باختين، الذي يرى ذاته متضمنا على الدوام في استمرارية حركة نقدية تاريخية، ويدخل باختين تحليله الخاص إلى الحقل النقدي الذي يصفه بعناية، ويرى فيه خطوة مؤقتة يمكن تنقيحها أو رفضها وذلك في إطار ارتقاء النظرية النقدية المستمر. إن عمل باختين في المقام الثاني حواري بقدر ما يُظهر التغاير في خواص الأصوات (أي الحوارية) عند بعض كبار الأدباء العالميين (رابليه، سيرفانتس Cervantes، دستويفسكي)، ومقاربة باختين هي أيضا حوارية لأنها تستدعي مختلف فروع المعرفة التحليلية لصياغة موضوع بحثها. فهو يستقي مفاهيمه من الموسيقى (تعدد الأصوات) والعلوم الطبيعية (كرونوتوب Chronotope) وعلم النفس (الذات/الآخر) والفلسفة (القيمة) والأنثربولوجيا (الاحتفالي Carnivalesque) واللغويات (التلفظ). إن تنوع هذه الفروع المعرفية وتكاملها أو تعارضها لا يسمح بأي استنتاجات أحادية (أحادية الصوت). ويمكن ملاحظة نقد باختين حركة الشكلانيين الروس، بالإضافة إلى نقده المقاربات السيميوطيقية المعرَّفة بشكل ضيق والتي تنظر كما يدعي، إلى النص باعتباره كلا سحرياً يشير إلى نفسه.

إن باختين يرفض التحليل الذي يتجاهل السياق (التاريخي والاجتماعي والإيديولوجي) للإنتاج، والذي يتجاهل سياق التلقي أيضا؛ فنجد في مقدمة كتابه رابليه وعالمه يهاجم الدراسات التي تناولته والتي لم تأخذ باعتبارها البعد الثقافي والشعبي والتاريخي للكرنفال. ويطرح باختين الأسئلة، ويعرض فرضيات حول الدوغماتية المعارضة التي هي بالضرورة حوارية، إلا أن إجاباته تبقى مفتوحة وغير كاملة لأنه يرى أن هذه هي بنيتها الداخلية «لا توجد هناك أول كلمة ولا آخر كلمة، ولا توجد حدود للسياق الحواري (الذي يمتد إلى الماضي اللامحدود والمستقبل اللامحدود) وحتى المعاني الماضية، أي تلك المعاني التي تولدت في حوار القرون الماضية، لا يمكن أن تكون ثابتة (نهائية، منتهية تماما) إن هذه المعاني سوف تتغير باستمرار (يتم تجديدها) في سياق تطور الحوار اللاحق في المستقبل» (كتاب أنواع الكلام Speech Genres ص 170). يهدف باختين إلى التفكير بترو في التوترات في نص ما، وإلى

وصف قواه الحوارية المحركة وتحليلها، ولكن لا يهدف إلى حلها حتى لو كان ذلك تم جدليا؛ لأن الجدلية في نظرة أحد أكثر أشكال الفكر أحادية في الصوت وأكثرها ضرراً وخبثا.

بيد أن باختين، وبشكل لا إرادي، لا يقاوم دائما إغراء المثالية التي هي في حد ذاتها شكل من أشكال الفكر الأحادي الصوت. ففي كتابه رابليه وعالمه يقترح باختين تصوراً بسيطاً ساذجاً، ومتفائلا أو طوباوياً لدور القوى الطاردة من المركز Centrifugal (الكابتة) للتراث الشعبي، التي تقابل القوى الجاذبة نحو المركز Centripetal (الموجودة على شكل طبقات Stratifying) للتراث الرسمي؛ فنجده في مقالته «نحو منهج للعلوم الإنسانية» في كتاب أنواع الكلام يلتزم بفرضية العودة الأبدية للمعنى؛ مثل «طائر العنقاء» الذي ينهض دوما من بقايا رماده؛ إذ «لا شيء ميت إطلاقا: فكل معنى سيكون له احتفال عودة، وهذه هي مشكلة الزمن العظيم» إن غموض هذه المقولة سمح لبعض النقاد أن يجعلوا من باختين مفكراً ما ورائيا أو تجاوزيا. هذا الرأي يعارضه أولئك الذين يشيرون إلى أن المعاني أو التأويلات حينما تعود للظهور خلال التاريخ فإنها تظهر دوما متجددة ومتغيرة.

النقد الذي كان يستلهم باختين:

إن المقولات الرئيسية في عمل باختين والمستخدمة غالبا في النقد الحواري هي: تعدد الأصوات، الاحتفالي، الآخروية (الأنا/الآخر) النوع، التهجين الصوت الواحد، السياق، والكرونوتوب (وهو مقولة تحليلية تستعمل لفهم الأبعاد الزمانية والمكانية في النصوص).

وقد جرت العادة عند معظم النقاد أن يختاروا واحدة من تلك المقولات ويطبقوها على أحد النصوص (الأدبية أو الأنثربولوجية أو الفلسفية... الخ) والقلة القليلة منهم مثل تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov من فرنسا، ومايكل هولوكويست Michael Holquist من أمريكا، وأندريه بيللو Andre Belleau من كندا، وكين هيرشكوب Ken Hirschkop من بريطانيا، وبعض النقاد النسويين مثل باتريشا ياجار patricia Yaegar من أمريكا، وميريام دياز ديوكاريتز Myriam Diaz - Diocaretz من هولندا، كل هؤلاء حاولوا منح النقد الحواري إطاراً مفهوميا نظريا. وعلى الرغم من وجود اختلاف واضح في الرأي حول المنهجية الدقيقة التي تتطلبها هذه المقاربة النقدية فإن معظم النقاد يتفقون في القول إن أفكار باختين كانت مهمة في تنشيط التفكير في فروع المعرفة.

تزفيتان تودوروف:

يعتقد تودوروف أن الناقد الحواري يفترض أن الحقيقة (أي

الحكمة في النصوص) هي في المتناول على الرغم من احتمال عدم الوصول إليها مطلقاً، وينظر إلى العلاقة المثالية بين الناقد والنص المدروس على أنها لقاء أو حوار بين صوتين منفصلين لايفضُل أحدهما الآخر. والناقد الحواري يتكلم إلى الأعمال الأدبية وليس حولها. والنص المدروس هو خطاب حي، وليس موضوعا يجب فهمه في ضوء نظرية ما. وإذا انبنى النقد الحواري على هذه الأسس فإنه يتجنب الدوغماتية (وهي افتراض أفضلية صوت الناقد)، والنسبية (فكل التغيرات صحيحة بالتساوي). ويعتبر كتاب تودوروف غزو أمريكا Conquee de L'Amerique؛ وهو دراسة للصراع بين الأصوات الاستعمارية للمستكشفين الأوروبيين والأصوات المستعمرة لشعوب هنود أمريكا الأصلانيين، مثالا للنقد الحواري.

مايكل هولكويست:

يمنح عمل هولكويست النقد الحواري قاعدة فلسفية، وإن شئنا التعبير بدقة أكثر فإنه يمنحه قاعدة معرفيه؛ وتُعتبر حوارية باختين من هذا المنظور تأملا في اللغة (حوار على حوار)، أو طريقة لفهم السلوك الإنساني من خلال دراسة اللغة. فالحوارية والنقد الحواري يقابل إذا بهذا المعنى طريقة جديدة للنظر إلى العالم؛ أحدثتها في بداية هذا القرن نظرية آينشتاين Einstein في النسبية. ففي النقد الحواري يُفهم المعنى على أنه نسبي أو علائقي على مستويين: الأول أن الناقد الحواري لن يغفل أبداً حقيقة أن بحثه عن المعنى ظاهرة ثلاثية الأبعاد: فهناك الناقد، والنص الذي يجب أن يُدرس، والعلاقة بينهما. والثاني أن الناقد الحواري لا يبحث أبدا عن معنى وحيد في نص ما. فالمعاني المتصارعة والعلاقات القائمة بينها في النص هي ما ينبغي على الناقد وصفه. وينبغي اعتبار كتاب سيرة حياة باختين الفكرية ميخائيل باختين من تأليف كاتيرنيا كلارك Katerina Clark ومايكل هولكويست مثالا موضحا للمقاربة الحوارية: فالعلاقة بين باختين والمفكرين المهمين الآخرين تم عرضها حواريا.

أندريه بيللو:

يستعمل بيللو، وهو مُنظر وناقد حواري أرسى دعائم عمله جزئيا على مفهوم «الاحتفالي» كما هو موجود في دراسة باختين لرابليه، المقاربة السوسيولوجية (أو النقدية الاجتماعية) بالإضافة لأدوات من علم القص. ويرى بيللو أن أدب كيبيك ومجتمع كيبيك مصبوغان بعمق بالعناصر الاحتفالية: وهي مزيج متنازع من الثقافة الفرنسية العالية أو الرسمية (أو الأوروبية عموما)، وثقافة اللغة الإنجليزية في شمال أمريكا والثقافة الشعبية لسكان كيبيك الأصلانيين. ويعتقد بيللو أن على النقد الحواري أن

يتجنب شراك الفلسفة الوضعية، والتفكير المزدوج، وفلسفة التمركز حول الأعراق، والإحالة إلى معنى خارج النص، والمثالية. إن تحليلاته الحوارية لثقافة كيبيك ومجتمعها ولغتها مبنية دوماً على السمة الارتقائية المستمرة ذات النهايات المفتوحة للحقائق الاجتماعية، وتؤكد هذه السمة.

كين هيرشكوب:

إن معتقد هيرشكوب الأساسي في فهمه للنقد الحواري هو أن الاستيلاء على مفاهيم باختين ليس حياديا ولا عبثيا بل سياسي دائما. وإن أي فهم لحوارية باختين يمكن أن يكون فقط ترسبات من استعمالات سابقة للمفهوم. وهكذا فإن الحوارية ذات الخلفية الماركسية ليست مبدأ نظريا بل هي عدد من الممارسات النقدية المتباينة (المحاكاة الساخرة، وفن صنع الملصقات، والأسلبة) كما أنجزها باختين والنقاد الذين تلوه.

ولأن الغموض يكمن في كتابات باختين ذاتها عن الحوارية، فإن بعض استخدامات المفهوم حولته إلى مبدأ خطاب ماورائي (ترانسندنتالي). ويعارض هيرشكوب هذا النوع من التنظيرية Theorization (وهو مصطلح باختين لمقاربة لا تاريخية لدراسة الثقافة).

الحوارية هي بالأحرى ممارسة نقدية هدفها نزع القناع عن اللغات الاجتماعية. إنها تهدف إلى تعليل ضغوطات السياق المتصارعة والتي تنتج فيها التلفظات المكيفة اجتماعيا.

النقد النسوي:

إن معظم النقاد النسويين الذين يعملون من منظور حواري يجدون عوناً في أفكار باختين لمهاجمة الأساطير الأبوية (البطريركية) أو أحادية الصوت حول المرأة واللغة. إلا أنه لما أهمل مقولة الجنوسة Gen-der(وهذا ما سمي بكرهه للنساء أو «منطقته العمياء» كان من الواجب تعديل مفاهيم باختين لجعلها حساسة تجاه الجنوسة. وللنقاد النسويين أيضا تحفظات تجاه ميول باختين الطوباوية التي عبر عنها في كتاب رابليه وعالمه.

فالثقافة الكرنفالية التي ينبغي أن يكون فيها حركة حرة لأنواع الخطاب أو الأصوات (كما يقترح باختين أحيانا) هي بدل ذلك صراع غير متكافيء على السلطة تحاول فيه بعض الأصوات باستمرار السيطرة على الأصوات الأخرى.

وقد حاولت بعض الناقدات من أمثال باتريشا ياجر وميريام دياز ديوكاريتز صياغة نسخة أصيلة من النقد الحواري عن طريق استكشاف مفاهيم مثل الكرنفالي وتعدد الأصوات (أي وجود عدد من الأصوات في وضع لغوي ما) والأنا/الآخر، والتهجين (أي جمع أنوع أدبية مختلفة في نص ما).

إن النقد الحواري مقاربة لا يمكن تعريفها بسهولة أو موضعتها في

علاقتها مع المقاربات الأخرى. بيد أنه قد قيل إن الحوارية أكثر معارضة للتفكيكية منها للمقاربات الأخرى. ففي عمل باختين يعتبر الصوت الفردي (بلهجاته وترنيماته الخاصة) مقولة أساسية، بينما تثير الذاتية في التفكيكية الجدل بكل ما في الكلمة من معنى. إن معظم النقاد والحواريين يحاولون عقد حوار نقدي مرن مع المقاربات الأخرى. وعلى الرغم من أن بعضهم يرى أن الغموض المتأصل في الحوارية يشكل ضعفاً، فإن معظمهم يشعر أن قوتها العظمى تكمن في ذلك.

الترجمات إلى العربية

1 - تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الثانية 1996م.

2 - تزفيتان تودوروف، نقد النقد: رواية تعلّم، ترجمة: د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

3 - حميد لحمداني «الحوارية والمونولوجية في الرواية» مجلة الكاتب العربي لسنة 6، العدد 20، 1988م.

4 - ميخائيل باختين، الملحمة والرواية دراسة الرواية مسائل في المنهجية، ترجمة. د. جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، كتاب الفكر العربي (3)، بيروت 1982م.

5 - قضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي، ترجم. د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، سلسلة المائة كتاب، بغداد 1986م.

6 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987م.

الهوامش:

(1) موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: جمع وتحرير آيرين مكاريك: مطبعة جامعة تورنتو، 1993 (ص 31 - 34) أود أن أشكر هنا الأخ الدكتور محمد خير البقاعي على تدقيقه اللغوي للنص المترجم.

مالرو ورواية الذكاء

تأليف: جان ليك سيلاز Jean - Luc Seylaz

ترجمة الدكتور محمد مرشحة

إن أسطورة ما ليست موضوعا للنقاش: في مدى قابليتها للبقاء أو عدمه. إذ لا تتطلب منا المنطق، بل المشاركة. فهي تلتقطنا برغباتنا وبأجنة خبرتنا. ولا يقاس تطور الأساطير بما تؤثره في مشاعرنا، بل بمقدار برهنتها على هذه المشاعر.

أما المكان المتروك للذكاء في نتاج مالرو فضخم. إن هذا جلي. فقد لحظ جيد Gide هذا حين تحدث إلى مؤلف الوضع الإنساني: «لا وجود للأغبياء في كتبك». ثم إن مالرو نفسه اعترف بتفضيله لـ «نموذج بطل حيث تندمج الكفاءة في التصرف، والثقافة في الصفاء».

وهكذا يدخل الإعجاب - تقريبا دائما - بتأثير الذكاء والصفاء إلى المشاعر التي تربط القارئ بأبطال مالرو. إن معظم هؤلاء الشخوص يمكن تسميتهم مثقفين. فالسبب الجوهري لسلوكهم هو إدراكهم للوضع الإنساني: أي هو رد فعل متحمس وواضح معا، على القلق والإحساس بسخف وجودنا وعلى عدم تبسيط هذا الموت الذي يجعل الحياة الإنسانية قدرا. تقول إحدى شخصيات الأمل: «أريد معرفة ما أفكر فيه». فعدد قليل من أبطال مالرو لا يشاطرها هذا الطلب.

ومع ذلك، فكل من يحاول اكتشاف سر قوة انفعال هؤلاء الأبطال، يبدو له سريعا أن الذكاء غير قادر على أن يمتلك عندهم جميعا الوظيفة الروائية نفسها. فنحن لا نحب غرثيا كحبنا لألفير أو جيسورس. إذ يشكل الذكاء عند معظمهم كفاءة فحسب، ويميز حالة ذكاء، ويصنع منهم متيمين واضحين، ومن العمل الذي يسكنونه كتّابا حيث «تتحول التجربة الواسعة - قدر المستطاع - إلى وعي». أما عند آخرين فيصبح الذكاء خميرة أساسية

لحقيقتهم الروائية. أولئك الأولون هم - فقط - الذين يستفيدون مما يمكن تسميته برواية الذكاء، كيف تتجلى هذه الظاهرة الخاصة إذن؟ وما سببها؟ وماذا يمكنها أن تكشف لنا بالطريقة التي يؤثر بها شخوص الرواية فينا وفي الإبداع الروائي وفي مالرو معا؟ فهذا ما نريد درسه هنا.

لنتذكر شخصية غرثيا في الأمل. إنه يلعب دورا أساسيا في الرواية. فهناك الثائرون من جهة وسعيهم الحثيث إلى النقاوة وحاجتهم إلى العيش بقلوبهم، وسعيهم إلى الاكتفاء بالبقاء على قيد الحياة، ومن جهة أخرى هناك الشيوعيون الذين لم يعتادوا منذ وقت طويل إلا حل المشكلات العملية لعملهم ومراقبة معيار الفعالية الأوحد، فبين الثائرين والشيوعيين يظهر غرثيا أحد الأشخاص النادرين، إن لم يكن الوحيد القادر على التقاط معركة الوجود والفعل بكل اتساعها، وعلى شرح مأساة المثقف الملتزم بعمل سياسي، وعلى تمكين هذا الأخير من حل مشكلاته. معركة الطهارة والفعالية هذه هي موضوع هام في أدب القرن العشرين: فـ«أنتيغونا» An-tigon لآنوي Anouilh، و«الموظفون الكبار» Les Manarins لسيمون دو بوفوار Simon de Beauvoir، و«الأيدي القذرة» Les Mains Sales و«طرق الحرية» Les Chemins de la liberte لسارتر Sartre، هي أعمال كثيرة بدت فيها هذه المعركة عنصرا هاما، إن لم تكن الموضوع الرئيسي. فهناك صفحات قليلة تعالج بشكل أفضل حدود هذه المعضلة الواضحة التي تغدو عند من يريد حلها أثمن من تأملات غرثيا في «الأمل». إن أهمية الشخصية في بناء الرواية هي واضحة إذن. ذلك أن المشاهد التي تصور هذه الشخصية هي ضرورية لإعطاء الرواية معناها كله ولإيضاح مدى مصداقية القول المأثور عن نابليون الذي يحب مالرو الاستشهاد به: «التراجيديا هي السياسة اليوم». ويشعر القارئ بنوع من المحبة الرجولية، والتعاطف الإعجابي مع هذا الذكاء الراسخ، وهذا الذهن الصلب الذي يحمل معنى الحقيقة إلى أقصى حد، والذي لا يبدو أبدا أنه يريد أن يكون على حق لأجل ذاته. وتقدم الشخصية شيئا مما هو مثالي، وذلك في اندماج أكبر كمية من الفعالية في الوعي الصادق لمشكلات الذكاء في صراعه مع الحدث. أضف إلى ذلك أنها تجسد ما يمكن تسميته بأخلاقية رائعة للذكاء. والحق أننا نشعر أحيانا، بفضل أقوالها، بما تحتاجه من شجاعة وقسوة لرفض «التباهي بالذات» ولإبعاد المشكلات الأخلاقية وبعض ضرورات الروح التي هي جد عزيزة على المثقفين، كما هي أمر كمالي عند الإنسان الحكيم. وهكذا ذكاء غرثيا أداة جيدة لإنسان يريد أن يكون فعالا ويمتلك شعورا صادقا بالسلطة والواجبات وبإغراءات النفس.

ومع ذلك تحدث لغرثيا ظاهرة عجيبة. فبينما يكون الأكثر مثالية ووضوحا بين «ممثلي الذكاء» تؤثر أقواله فينا أقل من تأثير الشخصيات

الأخرى فينا. أو بالأحرى تؤثر فينا في مكان آخر. ولكننا لا نتذكر إلا معانيها. إن أقواله تقنعنا وتشدنا وتستأهل إعجابنا به كله، وتسلط أضواءها على الكائنات المشكلات. غير أن الأقوال ليست هي التي تثبت الشخصية في إقليم حبنا حيث يتمركز بين بعض الأبطال وبيننا، هذا التواطؤ شديد القوة وفيض الشعور المشترك الذي يتعطش إليه قارئ الروايات دائما. فقد أكد مالرو يوما في حديث صحفي: «إن الروائي يخترع شخصيات هي جرثومات». وشخصية مثل غرثيا تتطلب إيضاحات، فهي ليست جرثومة. فالحقائق التي تحملها فيها شيء غير شخصي. إنها هي التي تصل إلينا، وليست الشخصية. وذكاؤها لا يظهر ولا يؤثر في الرواية بوصفه خميرة روائية. لنراقب - على العكس من ذلك - شخصية جيسورس. فلاشك في أنه في الوضع الإنساني مثل غرثيا في الأمل: «بوصفه ممثل الذكاء». فبفضله نستطيع إخراج ما يختبئ في غرام تشين وكلابيك وفيرال، أي ضبط المعنى العميق لبعض الخيارات أو بعض التصرفات: كالإرهاب والولع بالأكاذيب والجنس. ثم إن هذه الشخصيات تتوجه إليه تلقائيا كلما شعرت بحاجتها إلى النظر بوضوح في نفوسها هي.. لأن الذكاء عنده - خاصة - غير موجه: إذ ليس عنده شيء معاد أو غير مبال، فهو يهتم بكلابيك أو بفيرال كاهتمامه بتشين.

على أن المشاهد التي تظهر جيسورس ليست امتدادا للحوادث السابقة أو تعميقا لها فقط، فبفضل هذه الحوادث نستطيع الكشف عن سلوك محاوريه. إذ يتزامن موعد اللقاء بن تشين وجيسورس الذي يقود المشهد إلى حيث رأينا الأول - في بداية الكتاب - يقتل مهرب الأسلحة، مع وقت المحادثة بين جيسورس وفيرال التي توضح المشهد حيث رأينا خلاله هذا الأخير يبحث بحقد عن وسيلة للتخلص من الإهانة التي سببتها له خليلته فاليري. فهذه المحادثات تتعارض والمشاهد التي سبقتها. وتنبع قيمة هذه المحادثات من الشخوص. إنها تفضل اقتحام كارثة أخرى أكثر من التفكير في كارثة سابقة. حتى إذا حملتها المشاهد التي تعرضها - وإن انفصلت عنها - لا تبدو ردا على فيرال أو على تشين فقط: فهي تتطلب أن تتقاطع المصائر. لأن الذكاء عند جيسورس ليس وسيلة فقط، ولكنه هوى أيضا، ويجازف جيسورس بحياته بناء عليه. والفارق كبير حتى في لب السرد، وفي العناصر الحساسة للمكان. فمن ذلك مدريد في الحريق الذي يغذي تأمل غرثيا.

إن هذا الإطار يضيء حقيقة أقواله ويشرحها ويضخمها ويلونها بأسى. بيد أن المكان الذي يعيش فيه جيسورس يحدد شخصيته ويشارك بفعالية في التجسيد الروائي. إذ يتأرجح مصير آلاف الناس في شنغهاي الليلية المضطربة، وفيها يسيل الدم ويتعايش الأمل والخوف، وفيها يتناقض المنزل الزاخر بأعمال

فنية، حيث يستقبل جيسورس زائريه. فلا مكان في هذه المدينة إلا للذكاء فقط. فلا نحتاج إلى شيء آخر سوى هذه الحركات المحسوبة، وهذا الصوت الهادئ، وهذا الصبر اليقظ والمتسامح، وهذا الصمت المفاجئ لاضطرابات الناس حيث تضيع العلامات الموسيقية.. وذلك بغية فرض هذا الإحساس على القارئ: إن الدخول إلى جيسورس ولقاء جيسورس يعنيان تغيير الكون، حتى يعطى الوهم المقنع بمملكة للذكاء.

إن هذا العالم الخاص هو نفسه لألفار في الأمل، حتى إنه يصعب أن نفرق الشخصيتين، وألا نرى فيهما زوجين شبيهين بالزوجين الإرهابيين هونغ وتشين، على سبيل المثال. ولاشك في أن هذا التشابه هو ظاهرة جد مألوفة في نتاج أي روائي. فلما ذكّر روجيه ستيفان مالرو بوجود هذين الزوجين، رد هذا الأخير: «نحن مضطرون إلى ذلك، فإن لديك ما يشبههما عند دوستويفسكي». ولا ريب في أن هذا حقيقي. فالروائي الذي تسكنه بعض الموضوعات هو مضطر إلى تجسيدها بالطريقة نفسها، وإلى إيجاد أسر أبطال. (مثل بلزاك في سلسلاته: منها القراصنة، وكذلك مارسي وتراي وراستينياك، إلخ.. أو سلسلة البغايا، هو كذلك ـ في هذا الخصوص ـ تعريفي مثله في ذلك مثل الروائي الروسي). فهاهنا ضرورة تنقية أو قانون من قوانين الإبداع الفني. لأن موضوعا ما أو مشكلة ما لا يترددان أبدا بمعزل عن ذهن الروائي، ولكنهما يسوقان معهما بعض العناصر الشكلية. ولأن روائيا ما لا يبدأ أبدا من نقطة الصفر حين يبدأ من جديد بكتابة رواية، فكل عمل يفيد مما سبقه.

هذا المظهر من مظاهر القرابة بين ألفار وجيسورس له دلالته. يكفي أولا التأكيد لأهمية موضوع ما عند مالرو. ثم إن القرابة مثيرة بين الشخصين، فيما يتعلق بالدور الذي يلعبه الذكاء والثقافة في عالمهما وطبيعة الكارثة التي يواجهانها، وفيما يتعلق أيضا بعمريهما وبمظهريهما الجسديين وبالمحيط حيث يجعلهما مالرو يتطوران، وبالنغمية وبالإيقاع نفسه للمشاهد حيث يصوران. ذلك أننا هنا تحديدا نستطيع التقاط آلية الذكاء: في العلاقة بوصفها ضرورية، لأنها توحد بين الموضوع وتجسيده. لأن هذا قد يسمح لنا برؤية الحافز الذي حدد سبب هذه العناصر المشتركة بين كل شخصية، والموارد التي يستقي منها الكاتب.

إذاً، إن كان مثل هذا الحوار اللافت في الأمل (الذي يظهر لنا العجوز ألفار مقبلا ـ بكل هدوء ـ على الموت الوشيك بشعر كيفيدو وسيرفانتس، على بعد عدة خطوات من مدريد التي تحترق، ومن أعمى يلعب دورا في الأممية) يؤثر فينا بالطريقة نفسها لظهور جيسورس في الوضع الإنساني (على سبيل المثال مشهد الرسام كاما والبارون كلابيك)، فإنه ينبغي أن نحاول تحديد الانفعال الخصوصي جدا الذي تقدمه لنا هذه المشاهد. ونهتم أولا بما يربطها بذاكرتنا جيدا.

إن الشخصيتين تقدمان إلينا بنموذج واحد للوجه والابتسامة والحركة، وبالميول نفسها. فالأول والثاني هما رجلان مسنان، وأقوالهما ينمان على تعود طويل على الأعمال الفنية وعالم الذكاء. أضف إلى ذلك أن كليهما يعيش في البيئة النموذجية نفسها: وسط كتبهما وتماثيلهما، وهما بعيدان عن العمل، ولاسيما العمل الثوري. ويضاف إلى هذا التشابه مع ما يشكل لبهما الروائي، عنصر ينتهي بجمعهما في ذهننا: هو أن الرجلين يعرفان مصيرهما المحزن نفسه. نراهما مصابين كليهما بالطريقة نفسها، فيما يملكانه من شيء عزيز، ألفار بوساطة عمى ابنه جيم، وجيسورس بوساطة موت ابنه كينو. فماذا يمكن أن يعلمنا تشابه مبالغ فيه كثيرا؟ وأي سبب وجيه أكثر من اطمئنان الروائي يمكن أن يرشدنا؟ بادئ ذي بدء، ثمة نقطة تبدو لنا واضحة: فالعناصر المشتركة التي يلجأ إليها مالرو ليبقي شخصياته على قيد الحياة بوصفها شخوصا (حتى يضمن لها الاستمرارية) لا تنتمي إلى الأصلي البسيط أبدا. أضف إلى ذلك أنه يندر هذا الأصلي المشار إليه عند مالرو. فالمناظر (الغابة العذراء في الطريق الملكي، والرؤى المكررة والمحددة بدقة لشنغهاي الليلية ولإسبانيا) هي مهتمة دائما بتحديد شيء ما أبعد منها، إنها ترتبط بدقة بالموضوعات الروحية - أو بالأحرى - بالميتافيزيقية للعمل الأدبي. كما أن مالرو يلجأ إلى بعض العناصر المكررة دائما ليميز شخصياته. ويبدو أن هذه العناصر لا تميل إلى ترك المجال لنا لرؤية الشخوص (إن قدّر للقارئ أن يرى أبطال رواية يوما ما) وإنما تسعى إلى تثبيتهم فينا بشخصهم الأخلاقي. لذلك، فهناك العرج الحربي الجزئي للعقيد كسيمنيس، والآذان المدببة والغليون، وعادات اللغة («صديقي الجيد») لغرثيا. إذاً، عند ألفار وجيسورس لا تفسر العناصر الشكلية بوصفها ضرورة لصنع شخصيات يمكن التعرف إليها فقط. والشخصية الوحيدة التي صورت بصورة عريضة ونقلت حقيقة بأصالتها، شخصية كلابيك، إذ ليس عنده إصرار ولا ثخانة، ولأن له هيئات مختلفة.

إنهم أكثر من «الرموز الخاصة» التي تصوّر في بيان. ويتصرفون خاصة وكأنهم كاشفو الذبذبات الكهربائية، ومضاعفون.

أولا، في الحالتين الأولى والثانية، لدينا في الواقع «سلام في الحرب». ذلك أن مكتب ألفار مغطى بالكتب، وهناك غرفة جيسورس بتماثيلها وأرائكها، ومنضدتها المخصصة للأفيون: فهذه الأشكال تعرّف شكلا للحياة، وتقترح مباشرة فكرة وجود يكون أقل عزلة مما بعد من العنف، وبوصفه جوابا عنه. وتتفق في هذا الوجود الوجوه تماما. إذ إن هيئة القسيس التقشفي جيسورس على هيئة غريكو ألفار الشاذة تثير فينا الصورة عند ارتباطنا بهذه الأشكال (أو يمكننا القول الفكرة) التي نتخيلها عادة لنبيل عجوز، ولرجال غير

مبالين بالحياة. إنهم الذين يعطيهم العمر شيئا ما ليس بوصفه لاغيا، ولكن بوصفه منجزا. نفكر في كلمة فاليري: «ينبغي لنا سنوات كثيرة حتى تصبح الحقائق التي كونّاها لحمنا نفسه».

لأن مثل هذا التجسيد المنقّى لثقافة يظهر. لنتذكر أن الأول والثاني مؤرخان للفن. لكنهما يصبحان أكثر من هذا لأجل القارئ: فهما الصورة الحية لعادة ولحضارة. ففي ذاكرتنا تندمج ذكرى جيسورس بقوة في فن النمنمة والصفاء الشرقيتين. ويظهر ألفار محمولا إلينا بواسطة التقاليد الكبيرة للرسم والموسيقا والشعر الإسباني. فهؤلاء ليسوا - إذاً - في عيوننا لسان حال حضارة أو مستهلكين لها. إنهم هذه الحضارة.

لذلك، يمكننا تحديد أسلوب عمل هذه العناصر التي أسميناها كاشفات الذبذبات الكهربائية. فهي لا ترسم الشخصيات فقط، ولكنها تهز بعض الصور التي توقظها في أعمال ذاكرتنا.

إن كل ما يسكن ذهن قارئ مثقف، ومجمل الأشكال المواجهة، والأحلام والصور المثالية تقريبا هي مدعوة إلى إنعاش الشخصيات وجعلها أحد التجسيدات الأكثر تشويقا في مجال الذكاء. ومما لاشك فيه أن هذا سببه غياب النغمات المتوافقة وعناصر الرنين، هذا الغياب الذي يحرم ذكاء غرثيا - الحاد - من بعض قوة الانفعال، والفطنة الروائية، كما أن هذا الغياب يمنع الذكاء من أن يصبح جرثومة. رأينا أن غرثيا الذي حمسته الحقائق العامة والموجودة بثبات في المجتمع والذي يريد البوح بها، يمثل وضعا مثاليا للمثقف المتصدي للعمل السياسي. فإن كان قراء كثيرون قد تأثروا كثيرا بألفار وجيسورس، فلأن هذين الأخيرين يجسدان شيئا ما أكثر إغراء من تجسيدهما لوضع مثالي: إنه إغواء.

ويؤثر جيسورس وألفار فينا كتأثير الأعمال الفنية فينا، إذ إنهما لسان حال هذه الأعمال: بنمنمتهما. وما يسمح تشابههما لنا باكتشافه هو الطريقة التي يطلب فيها مشاركة أسطورة ما وثقافة القراء في تجسيدهما الروائي. والحق أن العمر والمظهر الجسدي والمهنة التي يوفرها مالرو للشخصيتين، ومن ناحية أخرى البيئة حيث تعيشان، وتغيير الإيقاع الذي تدخلانه إلى الرواية، كل ذلك يمثل السمة الجليلة والاحتفالية التي تعطيها خلفية الثورة أو الحرب، فيها تتميزان. باختصار هذه العناصر المشتركة كلها تتصرف بوصفها مضاعفات تفيد قبل كل شيء في رسم صورة خرافية للذكاء وللثقافة خلفهما وأبعد منهما. وفي هذه الصورة الخرافية تميلان إلى الامتزاج. وإن هذه هي الصورة الخرافية التي تمنح قوتها الحقيقية في الدخول إلى تجسيدهما الروائي.

ففي مشهد النزول من الجبل المشهور، في نهاية الأمل، يعود فيض الانفعال الذي يثيره فينا الموكب الذي يحيي الطيارين، إلى مشاركة هذا المشهد وإلى نظام عال: إنه نظام إسبانيا وعظمة إنسانية خالدة

وأسطورية نوعا ما. (وهذا في خدمة التكرار العنيد أيضا لبعض العناصر الوصفية التي ليست هي عناصر أصيلة). كما تؤثر تجليات جيسورس وألفار فينا بوساطة الصورة المثالية التي تحملها إلينا أو التي تثيرها فينا هذه التجليات على شكل من أشكال الثقافة وتلذذ العقل. وهذا مرده إلى الطبيعة والاتفاق - في الوقت نفسه - لعناصر مستخدمة، ليحافظ على هاتين الشخصيتين. عناصر تبدو مختارة تحديدا تبعا لوظيفة الأسطورة والفعالية التي تمنحها إياهما في تأثيرهما فينا والتي تجد في استعدادنا الثقافي الخاص ثمنهما وقوتهما في الإقناع. لذلك، فالذكاء والثقافة يتوقفان عن كونهما سمتين بين سمات أخرى للشخوص تستحق إعجابنا، لتصبح سر تشبهنا بهم، وسر اشتراكنا الكلي في مسعاهم. إنهم يحققون حلم ثقافة وذكاء يبرهن عليهما القراء المثقفون كافة من خلال الشخوص ويجدونهما باكتشافهم لهذه الشخصيات. لم نقو على نسيان الإخفاق المأساوي لهذا الحلم، وطائفة المصير المعبرة عن هاتين الشخصيتين. فالصراحة اللافتة لألفار أمام تهديد موته الخاص تتكسر على الفكرة التي لا تطاق. ومفادها أن ابنه أصبح أعمى. كما أن موت كيو يقود جيسورس إلى الأفيون، ومحاولة كانت تبدو له مألوفة دائما: إنها رفض للفكرة، ولإنكار حزين وهادئ في آن. (ومع ذلك، فإن الموسيقا تحظى بمزيد من الرعاية في نظره، كما أنها الملجأ الأخير لألفار. «الموسيقا وحدها يمكنها أن تتحدث عن الموت»). وهكذا الوضع الإنساني والأمل يعلماننا أن الثقافة والذكاء هما حصن ضعيف في وجه المعاناة والقلق.

إن هذا التكسر يمنح هذه الشخصيات والمثالي الذي تجسده حزنا خاصا وجدًّ فعال. فعند غرثيا أن الذكاء هو في خدمة الفعالية (التي هي هواه الحقيقي). وهو في اقتصاره على استعمال أدوي، يمكنه أن يخطئ، ولكنه لا يعرف الإخفاق. ثم إنه من الملائم ذكر أن غرثيا هو إحدى الشخصيات الوحيدة الثابتة - تقريبا - في الأمل. في حين أننا نرى - من جهة - «الرؤيويين» (النجاشي وهرنندث) متجهين نحو إخفاق حتمي، ونرى - من جهة أخرى - شخصية مثل مانويل الذي يحصل على انتصار صعب ونسبي نوعا ما في سبيل محاولة ملاءمة الفعالية مع الصفاء. ومع أن خط غرثيا ووضعه ثابتان على نحو رائع، فإننا نتابع انهيار حلم أساسي في الحزن الأخير للوضع الإنساني، كما هو الحال في المشهد الذي يعترف فيه ألفار بعجزه عن التغلب على ألمه: فهنا محاولة معارضة الحياة بشكل ناجح، بالدم وبالموت وبسلام ثقافة مهذبة، وبسلام ذكاء تأملي، قبل كل شيء. فإن أحسسنا بانفعال عميق، فذلك - تحديدا - لأن غرثيا وألفار كانا قد أملا فينا أملا من الآمال اللاصقة جدا بكل رجل مثقف، ولأنهما أظهرا أنهما حققاه: أمل في حياة تحقق وتبرر معا من خلال تلذذ صاف للعقل.

نقول: كل مثقف. والحق أن جيسورس وألفار هما شخصيتان مقدمتان - خاصة - لقراء نشؤوا على تمجيد بعض القيم، ولثلومين - إذاً - في الإغواء الذي كنا قد تحدثنا عنه. كما ذكر مالرو في النص الذي استشهدنا به على شكل عنوان للمقال: «إن أسطورة ما ليست موضوع نقاش: تعيش، أو لا تعيش». إنه الإيمان الموزع بأسطورة تربط القراء كثيرا بمثل هذه الشخصية، وتزوجهم مصيرهم بدقة. ولا يجوز أن ننسى أن كل سرد يفترض قبول القارئ لبعض الأوهام. فالظاهرة هي - تعريفا - ذات طبيعة ذاتية. ومع ذلك، فهناك بعض قراء مالرو - فيما نحسب - وحتى إن تغذى بأساطير أكثر بطولة فإنه يكون غير مهتم - تماما - بالحلم ولا بالإخفاق اللذين يجسدهما ألفار. (وإلا فلن يقرأ هؤلاء القراء روايات مالرو). أضف إلى ذلك أنه ليس هناك من مشكلة حالية أكثر من هذا الاستفهام عن ثقافة بوصفها قيمة. «ماذا يستطيع عمل فني ما؟». إن هذا السؤال هو أحد الأسئلة التي منحها عصرنا جاذبية معينة. عبرها نشعر بها جميعا، إنها حضارتنا نفسها المهددة. ومن المؤكد أن المشكلات السياسية الملحة ساعدت (في أيامنا هذه) على إعطاء شخصية غرثيا أهمية وصدى. بيد أن الخطر الذي تواجهه حضارتنا بسبب الحروب وتطور حضارة أخرى، وتقنية خاصة، وكذلك العقائد المستبدة والإلزام المفروض هكذا على إنسان اليوم القاضي بأن يتمركز قياسا على قيم مهددة أو حتى مرفوضة، كل ذلك لا يستطيع إلا زيادة الفائدة التي يقدمها ألفار وجيسورس بوصفهما شخصيتين معبرتين، وزيادة الأصداء التي يمكن أن يثيراها في القراء. نرى أن الفعالية الروائية لشخصية ما ملتصقة بالعصر والتاريخ. فإن كان الفن الروائي الذي ندرسه هنا يؤثر في بعض شرائح القراء بقوة، فإن عصرنا جعل معظمهم حساسين هنا.

ومهما يكن من أمر، فإن إخفاق جيسورس وألفار يبوح لنا بسر من أسرار نجاحهما بوصفهما شخصيتين. فكل فن روائي يستوجب الحنين لجنة ما ضائعة أو لا يمكن الدخول إليها، ويتغذى بأسطورة لا يمكن التقاطها. إنه فعال إلى حد امتلاك شيء ما من العنصر الفولاذي. إن سلطة انفعال ألفار وجيسورس وفعاليتهما على مستوى العمل الروائي، يمكن تفسيرها بتحقيقهما للأسطورة تقريبا، وهما يهاجمان السمة الوهمية. فقوتهما في الولوج إلينا تكمن في «إزالة التسوية» العظيمة هذه التي تحددها الجملتان التاليتان جيدا، فالجملة الأولى مأخوذة من ألفار، وأما الثانية فهي لجيسورس: «الأطهر منا، ليس دائما الأعمال نفسها التي تسمح بالولوج إليها، ولكنها الأعمال دائما..» و«تعرفون العبارة: ينبغي تسعة أشهر لولادة إنسان، ويوم واحد لقتله. عرفنا ذلك بقدر ما يمكن كلا منا أن نعرفه. لكن انتبه، لا يستغرق هذا تسعة أشهر، ينبغي ستون سنة

لصنع إنسان، ستون سنة من التضحيات والإرادة، و.. أشياء كثيرة! وعندما يتكون الرجل، وعندما لا يعود عنده شيء من الطفولة أو من المراهقة، عندما يكون رجلا حقا، لا يصلح إلا للموت».

وهكذا ينهي محزن الإخفاق هذه الشخصيات بوصفها شخوصا، ويساعد على إدخالها فينا عميقا، بتمليكها قوة متزايدة من الانفعال. ولكن لم يعد هناك شيء. فإن كان عجز الذكاء والثقافة عن إلحاق الهزيمة بالقلق والمعاناة والموت هو الدرس المر الذي يعلمنا إياه ألفار وجيسورس، فإن هذه النهاية المأساوية لا تستبعد ولا تهدم نوعا من الابتهاج الذي يزودنا به الحاضر وأقوال هاتين الشخصيتين وتصرفاتهما. ونعرف مقولة مالرو: «في قدر الإنسان، يبدأ الإنسان وينتهي المصير». وهذا يعني أن منظرا مأساويا يفجر عظمة الإنسان المواجه لظرفه أكثر من تفجير عظمة القدر الذي يسحقه. إن إخفاق جيسورس وألفار لا يقلل من نوعية مشروعهما. فإن كان يعني انتصار القدر، فلا يضر محاولتهما نفسها. كل شيء مثل موت كيو وكاتو يثير فينا حماسة أكثر من إثارته للإرهاق، لأنه يقوي حلمنا في العظمة الإنسانية. وإخفاق جيسورس وألفار المغلف بجمال مأساوي وزاخر بانفعال زائد، يبقى الحلم الذي سكن فيهما سليما، وكذلك هو مثالي النوعية الإنسانية الذي حاولا تحقيقه أو تعليمه.

إذاً، يظهر إلى جانب المثقفين الذين يملؤون روايات مالرو (أو بالأحرى فوقهم) شخوص نرى أن عندهم الذكاء والثقافة بفتنتهما وفي جروحيتهما، وكذلك القيمة المثالية التي يمكننا إعطاؤها لهم، ومحاولة الوصول إلى المطلق الذي يقدمه الذكاء والثقافة، كل ذلك يصبح جرثومات روائية بمقدار ولع كلابيك بالأكاذيب، أو بشبق فرال الجنسي. ويمكننا رؤية مثال أخير لهذه الظاهرة في شجر جوز ألتنبورغ.

فقد صنع قسم من هذا العمل الذي يجري في دير ألتنبورغ من مناظرة عن الثقافة (في معظمه) بين الناس «المعرضين لشيطان العالم المعقول». إنها مناظرة مثيرة. ولكن هذا يبدو مجرد جدل في بعض اللحظات، لكي لا يكون على حساب التجسيد الروائي. فمولبيرغ خاصة - على الرغم مما يدخل من تصنع، لكن من تصنع جد مغر، وكذلك محزن في تصرفه - يختفي أحيانا خلف التطور المنتظم لقوله ووراء خطاب. ومن الآن، فلم يعد هناك إلا صوت مجهول نسمعه، على الأقل إن لم يكن هذا صوت كاتب المستقبل لأصوات الصمت فقط.

ومع ذلك، يقدم هذا المشهد نجاحا روائيا لافتا قبل أن يتحول مشهد ألتنبورغ إلى هذا الجدل حيث مالرو يطرح للمناقشة النظرة الإسبانية للتاريخ التي أعدت بوصفها تتمة ثقافات متعارضة ومتعذرة النقل. (وهذا على الرغم مما هو تهكمي داخل النبرة، وعلى الرغم من المسافة التي تفصل الكاتب عن هؤلاء المثقفين،

من جهة، والهزلية التي تبدو غير منفصلة عن شخصياتهم). نستذكر - تحديدا - شجرة الجوز القديمة لألتنبورغ، والمؤتمرات التي عقدت فيها، والمحادثات التي تدور فيها بين والتر بيرجر وأبي الراوي. إن هذا المكان الخيالي حيث يجعلنا الكاتب نتصور أن كلا من فرويد وستيفان جورج وديركهايم وسوريل التقوا فيها، يحتوي شيئا من الإثارة.

ذلك أن هذه الاستدعاءات لأسماء كبيرة من الحضارة الأوروبية ليست إحالات على ثقافة القارئ فقط، وإنما تسمح له بفهم طبيعة هذه المحادثات. إنها تؤثر وكأنها كاشفة الذبذبات الكهربائية، وعناصر روائية محض: توقظ فينا حلما في مؤتمر يجمع نخبة من الذكاء الأوروبي، وتسمح لنا بإحيائه مجددا. هنا أيضا يستمد المشهد قوته من الاعتقاد بأسطورة وبحلم في ثقافة. إنهما هما اللذان يجعلان تواطؤ القارئ ممكنا، وبدونه تتعذر الحياة والحقيقة الروائية. يروي والتر بيرجر (المقدم في الرواية بوصفه صديق نيتشه) مشهدا يمكن أن يكون قد حدث في حضوره، لحظة ما داخل مكتبة ألتنبورغ: عودة نيتشه إلى بال وقد مس بالجنون وأخذ يغني في ظلام العربة، أثناء عبور نفق غوتار، قصيدته الأخيرة فينيسيا. وتحدث إذ ذاك ظاهرة لافتة. فقد حاول القارئ عبثا معرفة حياة نيتشه، والحقيقة التاريخية لهذه الحلقة الواقعية. فما يقدم إليه هو شيء آخر. إن نيتشه محمولا ومستحضرا بوساطة المكتبة الخيالية، والحقيقة الروائية التي استطاع هذا الاستحضار إيجادها عند القارئ، لم يعودا صورة تاريخية فقط، وموجودة على هذه الصورة في ذهن هذا الأخير. فهو يميل إلى أن يصبح، مساويا لألفار أو لجيسورس، شخصية روائية غذتها صورة ذكاء وثقافة أسطورية، واستمدت قيمتها من طريق التأثر من مصادرهما نفسهما.

ولاشك في أن هذا نجاح نادر في تاريخ الرواية مثلما هو نجاح لكاتب وفق إلى استعمال ثقافة قرائه بنجاح تام، ليخلد شخصيات روائية وشخصيات حقيقية، على مستوى واحد وبالكثافة نفسها. ولا يتوصل هكذا إلى إقناعنا بحقيقة تاريخية لوالد بيرجر ولعلاقاته بنيتشه، وإنما يتوصل إلى إذابة الواقع التاريخي لنيتشه في الحقيقة الروائية للحادثة.

لم يعد مالرو يكتب روايات اليوم. ولعل هذا الاعتزال سيصبح نهائيا. بيد أن عملا مثل أصوات الصمت، يسمح لعلاقات وثيقة بالأعمال الروائية التي درسناها بالظهور. بادئ ذي بدء - وسنعود إلى هذا لاحقا - أتى ليوضح أنموذجات كالتي نجدها لدى ألفار وجيسورس، وليشرح ظهور هذا الأنموذج من الشخصيات، وليؤكد أهمية هذا الموضوع عند مالرو. وبغرابة أكثر، نستطيع إضافة حدث آخر، ولكن في اتجاه معاكس لهذا الإيضاح المرتد إلى الماضي الذي حمله أصوات الصمت إلى أشكال روائية: هو أن شخصيات رواية ما لها تأثير في عمل لا يملك شيئا من

الروائية ظاهريا، وفي تغير النظرة المستقبلية الناتجة عن ذلك. والحق أنه يبدو لنا أن المعنى والقيمة اللذين نمنحهما لأصوات الصمت، لا يبقيان على حالهما بعد قراءة روايات مالرو، وكذلك الذهن المهتم ببعض الموضوعات الروائية وببعض الشخصيات التي نقرؤها بغض النظر عن الذكريات السابقة للقراءة.

نقاد عديدون ظهروا أشداء نوعا ما فيما يتعلق بالناحية الجمالية التي يعالجها مالرو. فهم يأخذون عليه نظراته العشوائية، وتقريباته التي تغرينا أكثر مما تقنعنا، لتركيزه على أرضية تاريخ الفن حصرا. كما يأخذون عليه أحكام القيم المشكوك فيها في الوقت الذي لم يتمكن فيه من جعل بعض المعايير موضوعية مع أنها تبدو عنده أساسية. وعلى العكس من ذلك، فإن الكتاب يحظى بمؤيدين مخلصين. فليس في نيتنا أن نفتح الجدل ثانية، أو الجزم فيه. غير أننا نود الإشارة إلى ما يمكن العثور عليه من ترحيبات. ويبدو أن الذين يقرؤون أصوات الصمت بعد الوضع الإنساني أو الأمل لا يحبون هذا العمل أيضا، إن لم يجدوا في أحداثه انفعالا، هو عندهم ثمين وموسع كثيرا، ومنتصر. إنه موضوع يبدو مألوفا. وهم معجبون بالألفة الخارقة التي يدل عليها الكاتب بأعمال الفن المتعددة جدا، وبالضخامة الغريبة في التحقيق، وحساسون أيضا تجاه المحزن في سعي يصبح أساسيا. ويبدو النقاد متعلقين بالحلم الذي يغذي هذا السعي وبنتائجه أيضا.

نستطيع إذاً أن نتساءل عن سبب عدم تمكن المتحف الخيالي من إيجاد مالرو خيالي يأخذ مكانا في صف جيسورس وألفار، لكي يستأنف لحسابه بحثا ومحاولة مفوضين سابقا لشخصياته؟ ونسأل أيضا عن سبب عدم إفادة مالرو من نوع الحظوة نفسه الذي يتمتع به أبطاله: أي تجسيد الحلم؟ يمكن إذاً تفسير جزء من الجاذبية التي تمارسها أصوات الصمت، بشخصية صنعها الكتاب بوساطة مؤلفه، ويحدث هذا بعد الروايات.

كما أن هناك نظرات خطرة. ومهما يكن من أمر، فإن رواية أصوات الصمت، أكدت أن جيسورس وألفار كانا - عند مالرو - أكثر من موقف ممكن للإنسان المواجه للقدر: إنه تعبير هوى أساسي عنده. (لذلك قد يشرح جزئيا نجاح هاتين الشخصيتين على مستوى الإبداع الروائي). فقد علّمتنا موهبة الثقافة هذه أنها كانت عنده - على الأقل - قوية كالتي هي للعظمة البطولية المنبثقة عن الحدث. ولعل ألفار أيضا ما كان أكثر قربا إلى قلبه من غرثيا. والحق أنه لمعبر كونُ مالرو قد اقتنع اليوم بألفار، ويردُّ من الآن فصاعدا التأكيد المتيم بفن منتصر للقدر ولثقافة هي «ميراث نوعية العالم» على الهزيمة المحزنة لثقافة عطوب يجسدها هذا الأخير.

* (انظر: **Lettre d'Occident, de L'Iliade a L'Espoir, imprime en Suisse, pp. 277- 293).**

إرث سرفانتيس المحتقر

ميلان كونديرا
ترجمة وتقديم: الحسن علاج

يعتبر الكاتب التشيكي، ميلان كونديرا (MILAN KUNDERA) واحدا من بين كبار الروائيين المعاصرين، ومن بين أعماله نذكر على الخصوص: «كتاب الضحك والنسيان» (رواية) - «الخلود» (رواية) - «البطء» (رواية) - «الهوية» (رواية) - «فالس الوداع» (رواية) - «غراميات مثيرة للضحك» (قصص قصيرة) - «خيانة الوصايا» (بحث) إلخ. وتتوزع اهتمامات كونديرا بين الإبداع الروائي والقصصي والتأليف المسرحي والعزف الموسيقي (عازف متميز على البوق)، والبحث في مجال نظرية الرواية. والنص الذي قمنا بنقله إلى العربية والذي عنوانه «إرث سرفانتيس المحتقر» مأخوذ من كتابه «فن الرواية» (1986).

نفترض أن الباحث حين فكر في وضع هذا الكتاب (المخطوط) بين يدي الناشر، لم يفته التفكير في هندسة العلاقة التي يروم إنشاءها مع قارئه المفترض، مصدرا كتابه بخطاب تحذيري -إن جاز هذا التعبير- وسنلاحظ أن هذه العلاقة هي ضد تواصلية، بعبارة أخرى، إن الأمر لا يتعلق هنا بالمكاشفة والبوح أو «فضح الأوراق» بقدر ما يتعلق بتفخيخ تلك العلاقة وتقنيعها وجعلها أكثر التباسا وخداعا... لذلك يبقى الهدف من وراء هذا التحذير وحجر زاويته هو «تنبيه» القارئ، ولترسيخ «حقيقة»، مفادها أن المقالات المضمنة في «فن الرواية» هي مجرد «تأملات (1)» تصدر عن «ممارس» للكتابة الروائية، نافيا عنه صفة المشتغل على نظرية الرواية! إن الهدف الأسمى الذي تبتغيه الرواية

وتتقصده - في اعتبار كونديرا - هو استكشاف الكينونة المنسية - وفق التعبير الهيديغيري - استقصاء الوجود الحقيقي للإنسان، تعقب الذات الضائعة في بلاغات الشمولية واليقين والمطلق... استجلاء تعقيداتها وسبر أغوارها... محاولة لشق الطريق أمام الأحلام وأحلام اليقظة... فك اللغة من عقالها وأغلالها، وفضح سجلات الكبت والحرمان والقهر والتسلط... تنسيب الحقائق المطلقة، ودمج سجلات مغايرة في الكتابة الروائية، كالدعابة والسخرية والباروديا والضحك؛ مزج لغة الحكي بلغة التفكير والنقد والبحث(2) والتحليل. جعل اللغة أكثر التباسا وانفلاتا وغموضا. أن تستحضر الرواية مالا يمكن القبض عليه، وما لا يمكن استعادة حكيه مرة أخرى.

تهدف الرواية إلى تشييد قيم جميلة وأصيلة، وهي قيم ديست وغيبت من طرف قيم هجينة صاغتها ثقافة العلوم والتقنيات التي بشرت بها الأزمنة الحديثة، وقد تم ذلك تحت غطاء نزعة علموية تضع جوهر الإنسان جانبا، وتلغي كينونته. ذلك ما يحقق للرواية بقاء أطول ويفلتها من قبضة موت محقق!

•••

في سنة 1935 - قبل وفاته بثلاث سنوات - قام إدموند هوسرل (3) (EDMUND HUSSERL) بإلقاء محاضرات شهيرة بكل من فيينا وبراغ حول أزمة الإنسانية الأوروبية. وتشير صفة «أوروبي» بالنسبة إليه إلى الهوية الروحية التي انتشرت خارج أوروبا (في أمريكا مثلا)، والتي نشأت مع الفلسفة الإغريقية القديمة. فهي - بحسبه - تتعامل مع الواقع (الواقع في مجمله) مثل سؤال يحتاج إلى جواب. فهي تسائله ليس بهدف إشباع هذه الحاجة العملية أو تلك، بل لأن «شغف المعرفة قد استبد بالإنسان».

وتبدو الأزمة، التي حاضر بخصوصها هو سرل، لديه أزمة عميقة، ما جعله يتساءل حول ما إذا كان بمقدور أوروبا أن تستمر في الصمود. ويعتقد أن جذور تلك الأزمة قد ارتبط ظهورها منذ بداية الأزمنة الحديثة، لدى كل من جاليليو وديكارت، وذلك ضمن الخاصية الأحادية الجانب للعلوم الأوروبية التي اختزلت الواقع إلى موضوع بسيط للاستكشاف التقني والرياضي والتي استبعدت من أفقها الواقع الملموس للحياة. إن انطلاقة العلوم تمكنت من الدفع بالإنسان في أنفاق علوم متخصصة. فكان كلما تقدم في معرفته، كلما كان يفقد بصيرته وحصيلة الواقع والذات، غارقا فيما يسميه هيدغر(4) - تلميذ هوسرل - بصيغة جميلة تكاد تكون سحرية «نسيان الكينونة».

لقد تحول الإنسان الذي أنشأه ديكارت في زمن مضى باعتباره «سيدا ومالكا للطبيعة»، إلى مجرد شيء بسيط تجاه قوى (التقنية والسياسة والتاريخ) هذه القوى التي تتجاوزه وتتفوق عليه وتمتلكه. فقد أصبحت كينونته الملموسة، «واقع

حياته» لا تحمل أي قيمة أو أي نفع بالنسبة لتلك القوى: انكسفت وتم نسيانها مقدما.

-2-

ومع ذلك فإني أعتقد أن من السذاجة أن نعتبر أن قساوة هذه النظرة المسلطة على الأزمنة الحديثة هي بمثابة إدانة بسيطة. إني أعتبر أن الفيلسوفين الكبيرين قد عملا على كشف إبهام هذه الحقبة باعتبارها انحطاطا وتقدما في ذات الآن، وشأنها في ذلك شأن كل ما هو إنساني، إن بذور أفولها متضمنة في ولادتها. وهذا الإبهام لا يحط من شأن القرون الأربعة الأوروبية الأخيرة، والتي أشعر أني أكثر ارتباطا بها وذلك لا لكوني فيلسوفا بل روائيا. وفي الواقع، فإن مؤسس الأزمنة الحديثة، في نظري، ليس ديكارت فحسب بل سيرفانتيس(5) أيضا. فقد تم تهميشه من قبل الفينومينولوجيين الإثنين وذلك بأخذه بعين الاعتبار ضمن أحكامهما بخصوص الأزمنة الحديثة. وبهذا الخصوص أقول: فإذا كانت الفلسفة والعلوم قد نسيا كينونة الإنسان بحق، فإنه يبدو أنه مع سرفانتيس - وبشكل جلي جدا - قد تشكل فن أوروبي عظيم يتضمن استكشاف هذه الكينونة المنسية.

وفي الواقع، فإن التيمات الوجودية الكبرى التي انكبّ عليها هيدغر بالتحليل في كتابه «الكينونة والزمن» والتي أعتبرها مهملة من قبل الفلسفة الأوروبية السابقة، قد تم كشفها وتوضيحها وإضاءتها بواسطة القرون الأربعة للرواية الأوروبية. لقد اكتشفت الرواية، تباعا، على طريقتها، ومن خلال منطقها الخاص، مختلف مظاهر الوجود: فمع معاصري سرفانتيس تساءلت الرواية عن ماهية المغامرة، ومع صامويل ريشاردسون، شرعت في فحص «الأشياء الداخلية»، وذلك بتعرية الحياة الخفية للأحاسيس؛ ومع بلزاك، اكتشفت تجذر الإنسان في التاريخ؛ واستكشفت مع فلوبير الأرض وصولا إلى خفايا اليومي؛ ومع تولستوي فقد مالت بهدف تجربة للامعقول ضمن القرارات والسلوك ذات الطبيعة الإنسانية. ومع مارسيل بروست(6) فقد استبطنت الزمن: اللحظ المنفلتة؛ واللحظة الراهنة مع جيمس جويس. أما مع توماس مان(7) فقد ساءلت دور الأساطير التي تقود خطانا والآتية من أعماق الزمن...

لقد رافقت الرواية الإنسان دوما وبصدق منذ فجر الأزمنة الحديثة. ف «شغف المعرفة» (الذي يعتبره هو سرل جوهر الروحية الأوروبية) قد استبد به لتقصي الحياة الملموسة للإنسان وحمايتها ضد «نسيان الكينونة» وحتى يضع «واقع الحياة» تحت إضاءة مستديمة. بهذا المعنى أفهم وأشارك الإصرار الذي طالما كرره هرمان بروخ(8): اكتشاف ما يمكن لرواية ولوحدها اكتشافه، ذلك هو الهدف من وجودها. ذلك أن

الرواية التي لا تكتشف جزءا مجهولا من الوجود هي رواية لا أخلاقية. فأخلاق الرواية هي المعرفة ولاشيء غيرها. أضف إلى ذلك فالرواية هي أثر أوروبا؛ إن اكتشافاتها تنتمي إلى أوروبا كلها، بالرغم من تواجدها ضمن لغات مختلفة. ذلك أن **تعاقب الإكتشافات** (وليس حصيلة ما تمت كتابته) هو ما يصنع تاريخ الرواية الأوروبية. فضمن هذا السياق العالمي يمكن لقيمة أثر ما (بمعنى قيمة اكتشافه) أن تدرك وتفهم فهما جيدا.

- 3 -

حين غادر الإله، وببطء، المكان الذي كان يدير من خلاله دفة الكون ونظام قيمه، فاصلا بين الخير والشر وواضعا لكل شيء معناه، خرج دون كيخوته من منزله وما كان بوسعه استيعاب تعقيدات الواقع. وفي ظل غياب القاضي الأكبر، ظهر فجأة ضمن إبهام مريع، فقد انقسمت الحقيقة الإلهية الواحدة إلى مئات الحقائق النسبية التي أصبح الناس يتداولونها. هكذا تمت ولادة عالم الأزمنة الحديثة والرواية باعتبارها نموذجا وصورة لهذا العالم.

إن مشاركتنا ديكارت في اعتباره **الذات المفكرة**(9) كأساس لكل شيء لهو موقف اعتبره هيغل، بحق، موقفا بطوليا. يعتبر الواقع، في فهم سرفانتيس، إبهاما ينبغي التصدي له، فبدلا من حقيقة مطلقة، هناك عدد هائل من الحقائق النسبية التي تتناقض (حقائق مضمنة في **ذوات متخيلة هي الشخصيات**)، وبناء على ذلك فاليقين الوحيد الذي تمتلكه في حكمة اللايقين، وهذا يستوجب جهدا مضاعفا. ما الذي تعنيه رواية سرفانتيس الكبرى؟ يوجد أدب غزير بخصوص هذا الموضوع. يزعم بعض النقاد بأن الرواية تتضمن نقدا عقلانيا لمثالية دون كيخوته المجردة. أما البعض الآخر فإنهم يرون فيها تمجيدا للنزعة المثالية ذاتها. وأكيد أن هذين التأويلين خاطئان وذلك لكونهما يطمحان لا إلى إيجاد تساؤل ضمن جوهر الرواية بل اتخاذ موقف أخلاقي.

إن الإنسان ينشد عالما يكون فيه الخير والشر قابلين للتمييز. فالرغبة التي ينطوي عليها (الإنسان) غريزية وجموحة تصدر الأحكام قبل الفهم. فعلى أساس هذه الرغبة قامت أسس الديانات والإيديولوجيات التي لن تتوافق مع الرواية إلا حين تعمل على توظيف لغتها النسبية والغامضة في ثنايا خطابها القطعي والدوغمائي.

تستوجب الإيديولوجيا والدين أن شخصا ما على صواب، فإما أن آنا كارنينا هي ضحية طاغية قصير النظر، وإما أنها ضحية امرأة لا أخلاقية؛ فإما أن K. يعتبر بريئا حطمته محكمة ظالمة، وإما أن الحق الإلهي يتوارى خلف المحكمة وأن K. يدخل في خانة المذنبين. فضمن هذه الـ«إما وإما» يستمر عجز تحمل النسبية الجوهرية للأشياء

الإنسانية، العجز الذي يجعلك تدرك أمامك غياب العدالة الإلهية. فبسبب هذا العجز، تصبح حكمة الرواية **(حكمة اللايقين)** عصية على القبول والفهم.

- 4 -

لقد انطلق دون كيخوته من أجل عالم ينفتح أمامه على مصراعيه. فقد كان بإمكانه ولوجه طوعا والعودة إلى منزله متى يشاء. كانت الروايات الأوروبية الأولى عبارة عن أسفار تمت عبر عالم كان يبدو غير محدود. لقد فاجأت بداية **جاك القدري** البطلين الإثنين في وسط الطريق، حيث يجهل المرء تماما المكان الذي أتيا منه وكذا الوجهة التي يقصدانها. إنهما يوجدان في زمن يفتقد إلى البداية والنهاية، في مكان يفتقد إلى الحدود، في وسط أوروبا تنشد مستقبلا لا ينتهي أبدا.

إن مرور نصف قرن بعد ديدرو(15) قد جعل الأفق السحيق يتوارى لدى بلزاك، كمشهد طبيعي وراء العمارات العصرية التي تحفل بالمؤسسات الاجتماعية: البوليس، العدالة، عالم المال والجريمة، الجيش، الدولة. ما عاد زمن بلزاك يعرف تلك العطالة السعيدة التي ميزت كلا من سرفانتيس وديدرو. ذلك أنه استقل قطاراً يسمى قطار التاريخ. سهل عند الركوب وصعب عند النزول. ومع ذلك فإن هذا القطار ليس فيه ما يخيف، إن به لسحرا؛ وهو يعد ركابه بمغامرات وبأوج المراتب. وفيما بعد، فإن هذا الأفق قد ضاق إلى درجة أصبح شبيها بسياج بخصوص إيمابوفاري. انحسرت المغامرات وأصبحت الغربة لا تطاق. ضمن الروتين اليومي أصبحت الأحكام وأحلام اليقظة ذات أهمية لا بأس بها.

لقد تم استبدال اللانهائي الضائع للعالم الخارجي بواسطة لا نهائي الروح. وتعتبر وحدانية الفرد التي يصعب استبدالها من بين أجمل الأوهام الأوروبية التي ظهرت بوصفها وهما كبيرا. غير أن التوق إلى لا نهائي الروح فقد جاذبيته في فترة كان التاريخ أو بعض ما فضل منه - مثل قوة فوق إنسانية في مجتمع كلي القدرة - مستحوذا على الإنسان. فهو لم يعد يعده بالمراتب العليا، بل يعده، وبصعوبة، بمكتب مساح أرض. يواجه K هيئة المحكمة، K. يقابل القصر، ما الذي يستطيع فعله؟ لاشيء. أبإمكانه أن يحلم على غرار إيما بوفاري سابقا؟ لا، إن فخ الوضع أشد رعبا مثل مصاصة يمتص كل أفكاره وكل أحاسيسه: لن يفكر إلا في قضيته ومكتب المسح. لقد تحول لإنهاء الروح إلى زائدة لا تجدي الإنسان نفعا.

- 5 -

يرتسم خط الرواية مثل تاريخ مواز للأزمنة الحديثة. فلو عدت لألقي عليه نظرة ما فإنه كان سيبدو لي قصيرا ومغلقا.

ألم يعد دون كيخوته (DON QUI-CHOTTE) نفسه، بعد ثلاثة قرون من السفر، إلى القرية متنكرا في صورة مساح أرض؟ لقد غادر منزله في السابق وذلك بهدف اختيار مغامراته، غير أنه الآن - موجودا بهذه القرية أسفل القصر - لم يبق أمامه أي اختيار، فالمغامرة أصبحت مفروضة عليه: شخص بئيس في نزاع مع الإدارة بخصوص خطأ في ملفه. ما الذي حدث مع المغامرة - بعد ثلاثة قرون - باعتبارها أول تيمة روائية كبرى؟ ألم تتحول إلى باروديا خاصة بها؟ ماذا يعني هذا؟ أن ينتهي مسار الرواية بمفارقة؟ بالطبع، يمكن للمرء أن يعتقد ذلك. لا توجد إلا مفارقة واحدة. إن هذه المفارقات من حيث العدد لا حصر لها. وتعتبر رواية «الجندي الباسل شفيك» أعظم وآخر رواية شعبية. أليس مدهشا أن هذه الرواية الساخرة هي في الوقت ذاته رواية حرب، إذ تدور أحداثها في الجيش وعلى جبهة القتال؟ ما الذي حدث مع الحرب وفظائعها، إذا كانت هذه الفظائع قد تحولت إلى موضوع للضحك؟ كانت الحرب لدى كل من هوميروس وتولستوي تمتلك معنى غير عصي على الفهم: يتم القتال إما من أجل هيلين الجميلة وإما من أجل روسيا. انخرط كل من شفيك ورفقائه في جبهة القتال دون معرفة سبب هذا الإنخراط، والغريب في الأمر أنهم لا يقيمون لذلك وزنا. لكن، ما هو محرك هذه الحرب إذا انتفى معها وجود كل من هيلين والوطن؟ أتريد القوة البسيطة أن تعبر عن نفسها كقوة؟ أهي «إرادة الإرادة» التي تحدث بخصوصها هيديغر مؤخرا؟ ومع ذلك، ألم تكن السبب في كل الحروب دائما؟ نعم، بطبيعة الحال. غير أنه - في هذه المرة - لدى حاسيك(11) (HASEK) ليست لها نية في التواري خلف خطاب مميز نوعا ما، يأخذ ثرثرة الإشاعة مأخذ الجد وحتى أولئك الذين صنعوها. فالقوة توجد واضحة أشد الوضوح في روايات كافكا(12) (KAFKA). وفي الواقع، فإن المحكمة لن يجديها نفعا في تنفيذها الحكم في حق K.، وكما أن القصر لن يحصد شيئا بإزعاجه للمساح. فلماذا نجد أن ألمانيا الأمس وروسيا اليوم تريدان الهيمنة على العالم؟ ألكي تصبحان أكثر غنى؟ أكثر سعادة؟ لا. إن عدوانية القوة هي غير مبالية تماما؛ غير معللة؛ لا تنشد إلا إرادتها؛ فهي شيء لا عقلاني صرف.

يواجهنا كل من كافكا وحاسيك، إذن بهذه المفارقة الشاسعة: فمنذ حقبة الأزمنة الحديثة، عمل البرهان الديكارتي على استهلاك القيم الموروثة عن القرون الوسطى، الواحدة تلو الأخرى. بيد أنه في خضم النصر الكلي للعقل، سيستولي اللاعقلاني الصرف (القوة التي لا تنشد إلاّ إرادتها) على مشهد العالم لأنه سوف لن يتواجد هناك أي نسق قيم مقبول بإمكانه أن يقف حجر عثرة أمامه (اللاعقلاني).

تعتبر هذه المفارقة التي وظفت

توظيفا بارعا في «سرنمات» (SOM-NAMBULES) هرمان بروخ، واحدة من بين المفارقات التي يحلو لي تسميتها بالنهائيات. وهناك مفارقات أخرى. مثلا: انشغلت الأزمنة الحديثة بحلم إنسانية - تنقسم إلى حضارات منفصلة - ستهتدي إلى الوحدة والسلام الدائمين في يوم من الأيام.

أما اليوم فإن تاريخ العالم يشكل، في آخر المطاف، كلا لا يتجزأ، غير أن الحرب، كونه متنقلة ودائمة، هي التي تحقق وتضمن هذه الوحدة المحلوم بها منذ أمد بعيد.

وتعني وحدة الإنسانية: لا أحد يستطيع الانفلات منها قيد أنملة.

- 6 -

تشكل محاضرات هوسرل، بخصوص أزمة أوروبا وإمكانية اندثار الإنسانية الأوروبية، وصيته الفلسفية فقد قام بإلقائها في عاصمتين كائنتين بأوروبا الوسطى. وينطوي هذا الاتفاق على دلالة عميقة: وبالفعل، ففي أوروبا الوسطى نفسها، استطاع الغرب - لأول مرة في تاريخه المعاصر - أن يشهد موت نفسه، أو، وبعبارة أدق، اقتطاع جزء منه وذلك حين تم ضم كل من فارسوفيا وبودابيست وبراغ إلى الإمبراطورية الروسية وقد تولدت هذه الكارثة عن الحرب العالمية الأولى التي اندلعت بواسطة إمبراطورية هابسبورغ، والتي أدت إلى أفول نجم هذه الإمبراطورية نفسها، كما عملت على الإخلال بتوازن أوروبا وأضعفتها بصفة دائمة.

خلال الأزمنة السابقة حيث كان ينبغي على الإنسان مقاومة غيلان روحه فقط، تعتبر أزمنة جويس وبروست أزمنة كاملة. أما في روايات كافكا وحاسيك وموزيل(13) وبروخ فإن الغول يأتي من الخارج ويطلق عليه التاريخ؛ فهو لا يماثل قطار المغامرين في شيء أبدا؛ إنه لا شخصي، متعذر ضبطه، لا يمكن عده، غامض - ولا أحد يستطيع الإفلات منه. تلك هي اللحظة (بعيد الحرب العالمية الأولى) التي تمكن في أعقابها جماعة من كبار الروائيين ينتمون إلى أوروبا الوسطى، من إدراك، وملامسة وفهم المفارقات النهائية (Paradoxes Terminaux) للأزمنة الحديثة. بيد أنه لا ينبغي أن تقرأ رواياتهم مثل نبوءات اجتماعية وسياسية، كأورويل متوقعا! لذلك فما تم التصريح به لنا من قبل أورويل (Orwell) كان يمكن أن يقال أو يصدر على شكل بحث أو ضمن مقالة نقدية. وبالمقابل، فإن هؤلاء الروائيين اكتشفوا «ما يمكن أن تكتشفه رواية ولوحدها»: فقد بينوا كيف أن كل المقولات - ضمن شروط «المفارقات النهائية» - الوجودية تغير معناها بشكل مفاجىء وسريع: ما هو مفهوم المغامرة إذا كانت حرية فعل K. خادعة تماما؟ ماذا يعني المستقبل إذا كان مثقفو «الرجل المنحط» لا يملكون أدنى شك في اندلاع الحرب التي ستعمل على

كنس حياتهم غدا؟ ما هو مفهوم الجريمة إذا كان هيغينوا بروخ لا يتأسف عن وقوعها فحسب، بل نجده ينسى جريمة الاغتيال التي قام بارتكابها؟ وإذا تضمنت الرواية الكوميدية الكبرى - رواية حاسيك - في ظل هذه الحقبة، مشهدا حربيا فما الذي حصل مع الكوميدي؟ أين يتجلى الفرق بين **الخاص والعام** إذا كان K. يرفض البقاء على سرير عشقه بدون إيفاد مندوبين من القصر؟ وفي هذه الحالة ما هي العزلة؟ أهي عبئا ثقيلا، قلقا، لعنة وذلك مثلما شاعت القيمة الأصيلة أن تحملنا على القول بذلك.

- وذلك كونها بدأت تسحق عن طريق الجماعة ذات الحضور الكلي؟.

تتميز حقب تاريخ الرواية بطول كبير (فهي لا تمت بأي صلة للتغييرات الدقية Hectiques للأشكال) كما تتميز بهذا المظهر أو ذاك للكائن الذي تعمل الرواية على استثماره. هكذا نجد أن الإمكانيات المتضمنة في الإكتشاف الفلوبيري لليومي لم يتم العمل على تطويرها بشكل جيد إلا بعد سبعين سنة، وذلك من خلال العمل الضخم لجيمس جويس. إن الحقبة التي دشنتها جماعة الروائيين المنتمين إلى أوروبا الوسطى - حوالي خمسين سنة - (حقبة المفارقات النهائية) تبدو لي أبعد ما تكون عن الإنغلاق.

- 7 -

لقد كثر الكلام - ومنذ مدة - عن نهاية الرواية: وخصوصا من طرف المستقبليين، والسورياليين، وجل الطلائعيين تقريبا. فهم كانوا يرون تلاشي الرواية عن طريق التطور، لصالح مستقبل جديد جذريا، ولصالح فن لن يشبه في شيء ما كان سائدا سيتم دفن الرواية باسم العدالة التاريخية، شأنها في ذلك شأن، الفقر، الطبقات الحاكمة، وطراز السيارات المتقادمة أو قبعات الرسميات. فإذا كان سرفانتيس (Cervantes)، والحالة هذه، هو مؤسس الأزمنة الحديثة، فإن نهاية إرثه يتم فهمها على أنها أكثر من رابط بسيط في تاريخ الأشكال الأدبية؛ لقد بشر (الإرث) بنهاية الأزمنة الحديثة. لذلك، ولهذا السبب، فإن الابتسامة السعيدة التي يتم التلفظ من خلالها بتلاشي الرواية، تبدو لي ابتسامة تافهة. لأني عاينت وعايشت موت الرواية، موتها العنيف (بواسطة المنع، والرقابة، والضغط الايديولوجي)، في العالم حيث أمضيت فترة كبيرة من حياتي، وهي فترة شمولية، كما يطلق عليها عادة. ومما لاشك فيه أن الرواية، حينذاك، كانت عرضة للهلاك؛ شأنها في ذلك شأن، الأزمنة الحديثة. وكونها نموذجا لهذا العالم، مشيدة على النسبية وغموض الأشياء الإنسانية، تتميز الرواية بالتعارض مع القيم الشمولية. وهذا التعارض هو جد عميق، كالتعارض الذي يميز منشقا عن أبراتشيك Apparatchik، مدافعا عن حقوق الإنسان، عن جلاد، لأنه

ليس تعارضا سياسيا أو أخلاقيا فحسب، إنه تعارض أو نطولوجي. معنى هذا أن العالم المشيد على حقيقة وحيدة وعالم الرواية المتسم بالغموض والنسبية هما عالمان معجونان من طينة مختلفة أشد الإختلاف. تعمل الحقيقة الشمولية على إقصاء النسبية، والشك والتساؤل، فهي لا تنسجم مع ما أسميه روح الرواية. لكن، ألا يتم في روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بسحب ضخم ونجاح كبير؟ بالطبع، لكن هذه الروايات لا تعمل على تمديد فتوحاتها بشأن الكائن. فهي لا تكتشف أي جزء جديد للوجود؛ فقط، تعمل على تأكيد ما تم تأكيده؛ أضف إلى ذلك، ففي هذا التأكيد تكمن علة وجودها، ومجدها، ومنفعتها في المجتمع الذي تنتمي إليه. فهذه الروايات لم تكتشف شيئا، ولم تشارك في **تلاحق الاكتشافات** التي أطلق عليها تاريخ الرواية؛ إنها توجد خارج هذا التاريخ، أو قل إنها روايات **جاءت بعد نهاية تاريخ الرواية.**

لقد توقف تاريخ الرواية في امبراطورية الشيوعية الروسية ما يقارب نصف قرن تقريبا. إنه حدث ضخم، وذلك بالنظر على عظم الرواية الروسية من غوغول(14) إلى بيالي. وبناء عليه، فإن موت الرواية ليس فكرة نزوية. إنها فكرة حقيقة. فنحن نعرف الآن كيف ماتت الرواية: لم تتلاشى؛ لكن تاريخها يتوقف: وكل ما سيأتي بعد هذا التوقف سيكون عبارة عن زمن التكرار حيث الرواية تعيد إنتاج شكلها المفرغ من روحه. إذن فهو موت خفي، لا يفطن له أي أحد ولا يصدم أحداً.

- 8 -

لكن، ألم تتأثر الرواية - في آخر مشوارها - بمنطقها الداخلي الخاص؟ ألم تستنفد كل إمكانياتها، كل معارفها وكل أشكالها؟ لقد اهتديت إلى مقابلة تاريخها بمناجم الفحم التي استنفدت طاقتها منذ أمد بعيد. لكن، ألا يشبه تاريخ الرواية مقبرة الفرص الضائعة، النداءات اللامسموعة؟ هناك أربعة نداءات:

نداء اللعب - تريسترام شاندي، للورانس شتيرن(15)، وجاك القدري، لدينيس ديدرو، وتبدو أن اليوم من أعظم الأعمال الروائية للقرن الثامن عشر، روايتان تم إبداعهما مثل لعبة عظيمة. فهما تمثلان قمتا الخفة التي يصعب إدراكها إن سابقا أو لاحقا. لقد كانت الرواية اللاحقة مقيدة بأمر المحتمل، وبواسطة الديكور الواقعي، بالدقة الكرونولوجية، لذلك تخلت عن الإمكانات الموجودة في تانك الرائعتين، واللتين كان بمقدورهما تأسيس تطور آخر للرواية، كالتطور الآنف ذكره (نعم، يمكن أن نتصور، أيضا، تاريخا آخر للرواية الأوروبية...).

نداء الحلم - لقد عمل فرانز كافكا، فجأة - على إيقاظ الخيال النائم للقرن

التاسع عشر، فهو قد نجح فيما سلم به السورياليون بعده دون أن يتوفقوا في إنجازه: صهر الحلم في الواقع. لذلك فإن هذا الاكتشاف الهائل هو دون إنجاز تطور مثل انفتاح غير منتظر يفيد بأن الرواية هي المكان الذي يمكن للخيال أن يتفجر فيه كما في الحلم، وأن الرواية بإمكانها أن تتخلص من أمر الحقيقة المحتملة التي لا مفر منها.

نداء الفكر: لقد عمل كل من موزيل (Musil) وبروخ (Broch) على توظيف ذكاء سام ومع ضمن مشهد الرواية، وذلك ليس من أجل تحويل الرواية إلى فلسفة، بل بهدف حشد كل الوسائل - على قاعدة الحكي - العقلانية واللاعقلانية، السردية والتأملية، القابلة للكشف عن كينونة الإنسان؛ والتي (الوسائل) من شأنها أن تجعل من الرواية التركيب الثقافي الأسمى. أيمكن اعتبار عملها الباهر، هذا، اكتمالا للتاريخ أو بالأحرى، هو بمثابة دعوة إلى رحلة شاقة؟

نداء الزمن:-إن حقبة المفارقات النهائية تدفع بالروائي ألا يحضر مسألة الزمن بالقضية البروستية للذاكرة الشخصية بل أن يعمل على توسيعها لتشمل لغز الزمن الجماعي، زمن أوروبا، أوروبا التي أخذها الحنين إلى ماضيها، من أجل إصدار حكم بشأنه، ولفهم تاريخها، شأنها في ذلك شأن، رجل طاعن في السن يتحسس انصرام حياته الخاصة. وبناء على ذلك، فإن الرغبة في تخطي الحدود الزمنية للحياة الفردية والتي كانت الرواية، إلى ذلك الحين، تنتمي إليها وكذا تضمين فضائها (الرواية) حقبا متعددة (وقد سبق لكل من آراغون، وفوينتس Fuentes تجريب ذلك). بيد إنني لا أرغب في التنبؤ بالمسارات المستقبلية للرواية والتي أجهل عنها كل شيء، فقد أريد أن أقول: فإذا كان لازما على الرواية أن تتلاشى، فذلك لا يعني أن تكون خائرة القوى بل أن توجد في واقع ليس هو واقعها البتة.

- 9 -

لقد تلازم توحيد تاريخ العالم هذا الحلم الإنساني الذي سمح الإله بتحقيقه - مع سيرورة اختزال مدوخ. صحيح أن أرضات (Termites) الاختزال تقرض الحياة الإنسانية منذ أمد بعيد: فحتى الوجد تم اختزاله إلى هيكل ذكريات هزيلة. غير أن ميزة المجتمع المعاصر تكمن في تقوية هذه اللعنة وبشاعة: فقد تم اختزال حياة الإنسان إلى وظيفته الاجتماعية؛ اختزال تاريخ شعب ما إلى وقائع بسيطة والتي طالتها هي الأخرى تأويلات مغرضة؛ كما تم اختزال الحياة الاجتماعية إلى الصراع السياسي وهذا الأخير إلى مواجهة قوتين عظميين. هكذا يجد الإنسان نفسه في **دوامة حقيقية للإختزال** حيث إن «واقع الحياة» والذي تحدث بخصوصه هوسرل، تعتم بصفة حتمية، وحيث إن الكينونة سقطت في طي النسيان. فإذا كانت علة وجود الرواية، والحالة هذه، هي أن تضع «واقع

الحياة» في نبراس مستديم وأن تحمينا ضد «نسيان الكينونة»، ألا يعتبر وجود الرواية، راهنا، وجودا ضروريا أكثر من أي وقت مضى؟ نعم، يبدو لي ذلك. لكن، للأسف، فالرواية، هي أيضا وقعت ضحية أرضات الاختزال التي لا تختزل فقط معنى العالم بل معنى الآثار (الأدبية) أيضا. لذلك تجد الرواية (ككل الثقافة) نفسها في متناول وسائط الاتصال؛ وتنهض هذه الأخيرة، باعتبارها عوامل لتوحيد التاريخ العالمي، لتوسيع وتوجيه سيرورة الاختزال؛ فهي (الوسائط) تعمل على توزيع نفس التبسيطات والروسمات (CLICHES) - في العالم كله - التي تصبح مستساغة ومقبولة من لدن عدد كبير من الناس، من لدن الكل، من لدن الإنسانية جمعاء. فمن خلال أجهزتها المختلفة تطفو على السطح مختلف المصالح السياسية بدون أي أهمية تذكر. فوراء هذا الاختلاف السطحي تهيمن روح مشتركة؛ ينبغي تصفح الأسبوعيات السياسية الأمريكية أو الأوروبية، فلا فرق يذكر بين اليسارية واليمينية منها، ابتداء من أسبوعية «التايم» (Time) وانتهاد بالـ «شبيغل» (Spiegel)؛ فكلها تمتلك نفس الرؤية الخاصة بالحياة التي تنعكس على نفس النظام والذي بحسبه تكون خلاصتها مركبة، وذلك ضمن نفس الأبواب، ونفس الأشكال الصحافية، ونفس المعجم ونفس الأسلوب، ونفس الأذواق الفنية وضمن نفس هيرارشية ما تجده ذا أهمية ومالا أهمية له. فهذه الروح المشتركة لوسائل الإعلام المتخفية وراء تباينها السياسي، هي ما يشكل روح عصرنا. على أن هذه الروح - كما يبدو لي - تناقض روح الرواية مناقضة تامة.

إن روح الرواية هي روح التعقيد. فكل رواية تخاطب قارئها وفقا للعبارة التالية: «إن الأشياء بالغة التعقيد وهي ليست بالسهولة التي تظن». تلك هي الحقيقة الأبدية للرواية والتي مع ذلك، يسمع صوتها، شيئا فشيئا، ضمن عبثية الأجوبة التبسيطية والمتسرعة التي تتقدم السؤال لتعمل على إقصائه. فالبنسبة لروح عصرنا، فالحق يكون إما مع آنا أو كاريننا، أما حكمة سرفانتيس التقليدية والتي تسوق لنا صعوبة المعرفة والحقيقة الهاربة فإنها تبدو (الحكمة) مزعجة وعديمة الجدوى.

إن روح الرواية هي روح اتصال: فكل أثر (Oeuvre) يشكل جوابا للآثار التي تقدمته، كل أثر يختزن كل تجربة سابقة على الرواية، بيد أن روح عصرنا ترتكز على الراهن المترامي، الفسيح الذي يتمادى في رفض ماضي أفقنا كما يعمل على اختزال الزمن إلى اللحظة الراهنة الوحيدة. فالرواية، كونها مضمنة في هذا النسق، ما عادت تشكل أثرا (شيئا قابلا للدوام، وقادرا على وصل الماضي بالمستقبل) بل حدثا راهنا كالأحداث الأخرى، حركة لا غد لها.

- ١٥ -

هل معنى هذا أن الرواية ستختفي

ضمن عالم «لم يعد يشكل عالما لها»؟ وأنه سيتم التخلي عن أوروبا كي تغرق في أوحال «نسيان الكينونة»؟ ألم يتبقَ منها سوى ثرثرة كتبة بدون انقطاع، **وروايات أتت بعد نهاية تاريخ الرواية**؟ لا أدري. فالذي أعرفه هو أن الرواية لن تستطيع العيش بسلام مع روح عصرنا: فإذا كان بمقدورها الاستمرار في اكتشاف ما لم يكتشف، فإذا كانت لاتزال تطمح في «التطور» باعتبارها رواية، فهي لن تستطيع فعل ذلك إلا بوقوفها في مواجهة تطور العالم. أما الطليعة فإنها تفهم الأشياء بطريقة مغايرة؛ إذ تملكتها رغبة مسايرة المستقبل. فقد أبدع الفنانون الطليعيون أعمالا، صحيح أنها جريئة، صعبة، مستفزة، ساخرة، لكنهم أبدعوها بيقين مفادة أن «روح العصر» كانت إلى جانبهم وأن المستقبل سيحكم لصالحهم.

كنت أعتبر، فيما مضى، أن المستقبل وحده القادر على البت في أعمالنا وأفعالنا. فيما بعد، اقتنعت بأن مغازلة المستقبل هي أسوأ ضروب الامتثالية، الإطراء الرخيص للقوي. ذلك أن المستقبل أقوى من الحاضر بصفة دائمة. فهو القادر فعلا، على الحكم علينا، مفتقدا، في ذلك، إلى الجدارة اللازمة. فإذا كان المستقبل لا يمثل أي قيمة، في نظري، فبمن سأكون مرتبطا: بالإله؟ بالوطن؟ بالشعب؟ بالفرد؟

سيكون جوابي ساخرا أكثر منه جديا: إني لا أرتبط بأي شيء، سوى بإرث سرفانتيس المحتقر.

الهوامش من وضع المترجم

1 - نقرأ في التصدير (ص 7):
«إن عالم النظريات لا يخصني. إنها تأملات ممارس. يحتوي عمل كل روائي رؤية مضمنة في تاريخ الرواية، فكرة عن ماهية الرواية. هذه الفكرة المبثوثة في رواياتي هي التي حفزتني على الكتابة».

Milan Kundera l'Art du Roman Editions Gallimard 1986.

2 - لقد حملت فظائع الحرب العالمية والحروب المدنية ونير الديكتاتوريين وانتشار المآسي والآلام الروائيين إلى تفجير الأشكال الكلاسيكية وقلب الهيرارشيات الأجناسية.. كما أجبرتهم على مزيد من التأمل والتفكر والبحث في علل وأسباب تلك المآسي، وذلك عبر العروض الفلسفية والنقد الأدبي، والتخييل والبحث والشعر والأسطورة والميتافيزيقا. بناء على ذلك، أصبح التوليف بين المجرد والملموس، بين العقلاني واللاعقلاني، بين المقولة والصورة أمرا ممكنا.

انظر الفصل الخامس والأخير «الرواية والفكر» من كتاب «الرواية في القرن العشرين».

Jean-yves tadie. Le roman du XX siecle. Belfond 1990.

3 - إدموند هوسرل (1859 - 1938) Edmund Husserl: فيلسوف ألماني تبلور مذهبه بالتفاعل ضد النزعة الذاتية والنزعة اللاعقلانية في بداية القرن العشرين. ويتم تعريف مذهبه باعتباره فينومينلوجيا، أو علم

وصفي للجواهر.

من مؤلفاته نذكر على الخصوص: أبحاث منطقية ـ المنطق الصوري والمنطق المتعالي ـ تأملات ديكارتية.

4 ـ مارتن هيديغر (1889 - 1976)

Martin Heidegger: فيلسوف ألماني.

ويعتبر «الكائن والزمن» من خيرة ما كتب. لقد عمل على تطوير تيمات القلق والعدم والالتزام في العالم... عاملا على طرح وإقصاء المنظور الفلسفي «الا نساني». وبالنسبة إلى هيديغر فإن الموضوع الجوهري للفلسفة ليس الإنسان، بل الـ «كينونة». وقد أثرت أعماله الفكرية في كثير من الفلاسفة المعاصرين (سارتر) كما أثرت في الشعر أيضا (انظر تعليقاته بخصوص هولدرلين).

5 ـ ميغيل دي سرفانتيس سافدرا
Miguel de Cervantes y savedra (1616 - 1547): كاتب ذو أصول إسبانية.

انخرط في سلك التجنيد حيث أصيب بجروح بليغة في سنة (1571) أثناء معركة دارت بحرا. تم اعتقاله لمرات عديدة. وعند عودته من الأسر إلى إسبانيا عاش حياة بئيسة إلى حدود نشره لرواية رعوية (غلاطيا)، في حين أنه لم يظهر الجزء الأول من رائعته دون كيخوته، إلا في سنة 1605، بينما تأخر ظهور الجزء الثاني إلى حدود سنة 1614. وتمثل دون كيخوته وصفا دقيقا وعميقا للإنسانية جمعاء، وذلك عبر الحمق الفروسي لبطلها وحكمة حامل السلاح سانو بانسا.

6 ـ مارسيل بروست (1871 - 1922)

Marcel Proust: كاتب فرنسي. بعد موت أمه وآفة الربو التي ألمت به، ضرب على نفسه حصارا في شقته الباريسية مخصصا جل وقته في تأليف عمله الروائي الهام «البحث عن الزمن الضائع» (سلسلة روائية سير ذاتية من سبعة أجزاء). وقد استطاعت هذه الرواية أن تعيد تجديد التصور التقليدي للرواية تماما. وهو نص يقدم نفسه باعتباره قصة إنسان (السارد) وهو يكتشف الوسواس الكامن للموت وتواجده اليومي في الكائن. غير أن هذا الإنسان قد عايش أيضا حالات متميزة، مليئة بأسرار اللحظات حيث يتم إلغاء الحصر. جاهدا نفسه من أجل تفكيك العلامات التي تبثها الحياة والأحباء والموضوعات المادية بطريقة جد غامضة والتي يعمل اللاشعور على تخزينها.

7 ـ توماس مان (1875 - 1955)

Thomas Mann. روائي وباحث ألماني.

تحتل أعماله الروائية مكانة مرموقة في الأدب الألماني في القرن العشرين؛ حيث تتقاطع تيمات كبرى متعددة: التناقضات بين الحركة وحياة الروح، التواشجات الحاصلة بين الفن (الجمال من خلال شكله الجذاب) والموت، العلاقات الغامضة الرابطة بين المرض والصحة. من روائعه: «الجبل السحري»، «يوسف وإخوته».

8 ـ هرمان بروخ (1886 - 1951)

Hermann Broch. كاتب نمساوي.

تصف ثلاثيته الروائية الشهيرة «السرنمات» المجتمع الألماني المنحط. له: «موت فرجيل» ـ «تأملات حول المعنى العميق للعمل الفني».

9 - يتعلق الأمر هنا بالكوجيتو الديكارتي والقائل: «أنا أفكر إذن أنا موجود».

10 - دنيس ديدرو De- (1713 - 1784) nis Diderot . كاتب وفيلسوف فرنسي. في البدء كان لاهوتيا. ثم أصبح ماديا في مواجهة مع المسيحية. لقد أنجز أثرا مركبا يصعب مع ذلك اختزال أو تطويق المجال المعرفي الذي يشتغل عليه أو حصره، فهو فيلسوف وروائي ومنظر للمسرح والنقد الأدبي والتحليل. أما رواياته الشهيرة فهي: «المتدينة» - «جاك القدري».

11 - ياروسلاف حاسيك - 1923) (1883 Jaroslav Hasek. كاتب ساخر ذو أصول تشيكية. وقد لاقت روايته «مغامرات الجندي الباسل شفيك» (1920 - 1923) عقب الحرب العالمية إقبالا دوليا كبيرا.

12 - فرانز كافكا (1883 - 1924) Franz Kafka. كاتب من أصول تشيكية. يكتب بلغة ألمانية، من بين أعماله: «وصف معركة» - «المسخ» - «إصلاحية أحداث»... وتعكس هذه النصوص استيهامات وقلق العالم المعاصر. وله أيضا: «القصر» - «القضية» (عملان غير مكتملين) حيث يمكن أن تقرأ موضوعات الجريمة والتسكع والبحث على المستوى الاستعاري والحلمي.

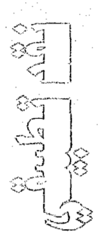
13 - روبير فان موزيل - 1942) (1880 : Robert Von Musil كاتب نمساوي وتعتبر رائعته «الرجل الوضيع» (عمل غير مكتمل)، من خلال عمق تحليلاتها النفسية والاجتماعية، وعبر جمالية الأسلوب، من بين روائع الأدب المعاصر. له أعمال أخرى، من بينها: «شيطنة التلميذ طولرس» (رواية)، «المتحمسون» (مسرحية)، ثلاث نساء (قصص قصيرة).

14 - نيكولاي فاسليفتش غوغول . (1852 - 1809) Nikolai Vassilievitch روائي ومسرحي روسي. استطاع أن يحوز، وبسرعة، على الشهرة من خلال مجموعاته القصصية الثلاث: «السهرات في ضيعة ديكانكا»، «مير غورود» التي تتضمن الحكاية التاريخية الشهيرة لـ «تراس بولبا» و«زخرفات» حيث نجد «يوميات أحمق»، «المعطف» وهو محكي واقعي وعجائبي إذ مارس تأثيرا قويا على الكتاب الذين عاصروا غوغول أو من أتوا بعده.

15 - لورانس شتيرن (1713 - 1768) Laurence Sterne: كاتب إنجليزي. من روائعه: «حياة وآراء ترسترام شاندي»، «جنتلمان» (تقع في تسعة أجزاء (1759 - 1767)، وهي رواية حافلة بالدعابة والظرف، إذ تذكر بأبحاث بروست وجويس. «الرحلة العاطفية»، وتمتلك حبكة روائية جد بسيطة، وشهادة صادقة عن الحياة اليومية لفرنسا إبان الثورة.

* بخصوص تراجم الكتاب والمفكرين اعتمدنا المعجم الموسوعي - الفرنسي
Dictionnaire Encyclopedique Alpha 1992.




نقد أطروحات

الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي

د. نضال الصالح

تنطلق هذه الدراسة من الأطروحة النقدية التي ترى أن الفضاء مكون أساسي من مكونات الخطاب الروائي، وأن هذا المكون ليس المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، بل أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها. وعلى الرغم من أنها، أي الدراسة، تحدد مصادرها بتجربة كاتب روائي فحسب، وبوحدة مكانية، فحسب أيضا، فإنها تطمح إلى إبراز الدور الذي ينهض به هذا العنصر في الخطاب الروائي بعامة، وإلى اكتشاف مكوناته، وأطيافه الدلالية، وتقنيات بنائه، في هذه التجربة بخاصة.

١ ـ مدخل إلى الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي:

يبدو الفضاء الحلبي: جغرافية، وتاريخا، وبشرا، وعلاقات، وقيما، وطقوسا اجتماعية، واحدا من أبرز فضاءات التخييل في المشهد الروائي السوري، ليس بوصفه أحد أبرز أجزاء الجغرافية السورية، بل بوصفه أحد أكثر هذه الأجزاء امتلاء بما يمكّن فعالية الإبداع من تشييد فضاءات زاخرة بالدلالات. ولئن بدا بدهيا، أو ربما كان كذلك، أن يكون هذا الفضاء مكونا أساسيا من مكونات العالم الروائي لعدد من أبناء حلب، كـ: شكيب الجابري، وأديب النحوي، ووليد إخلاصي، وصباح محيي الدين، وفاضل السباعي، ومحمد أبومعتوق، وضياء قصبجي، فإنه، في الوقت نفسه، يبدو مكونا أساسيا من مكونات العالم الروائي لدى سواهم من كتّاب الرواية في سورية، ولاسيما لدى الدكتور عبدالسلام العجيلي الذي يعد أكثر هؤلاء الكتّاب حفاوة به، واشتغالا عليه.

ولا تتجلى هذه السمة لدى

العجيلي من خلال انتماء معظم شخصياته الرئيسية إلى هذا الفضاء فحسب: «سليمان عطا الله في روايته الأولى «باسمة بين الدموع» 1959، و«نديم الساعي» في روايته المشتركة مع أنور قصيباتي «ألوان الحب الثلاثة» 1973، و«طارق عمران» في رواية «قلوب على الأسلاك» 1974، و«سامي» في «أزاهير تشرين المدماة» 1977، بل تتجاوزها إلى معظم شخصياته الثانوية أيضا: الراقصة «سعاد»، التي كان سليمان يأوي إلى سريرها كلما أحس بحاجته إلى الجنس، و«حسين أبوعمشة»، تابع سليمان وابن قريته، في الرواية الأولى، و«سميحة»، التي هامت حبا بنديم وتزوجته بعد صد مرير وطويل منه، في الثانية، و«عبدالمجيد بك عمران»، عم طارق، و«الشيخ عبدالله»، صديق عبدالمجيد وابن قريته وشريكه في بعض أملاكه في القرية، في الرواية الثالثة، والمجند «عبدالله رجب»، الذي أبلى في حرب تشرين فرفع، بعد استشهاده، من مجند إلى ملازم أول، في الرابعة، والحاج «نعمان الديرباني»، وزوجته «شاهناز»، وولداهما «ربيع» و«دلال»، و«سهيل»، خطيب دلال، و«شكيب مجد الدين» في رواية «أرض السياد» 1988، كما تتجاوزها إلى الدور الذي ينهض به هذا الفضاء في تعديل الكثير من مواقف الشخصيات التي تمر به، كما يحدث لكل من «ندى» في رواية «المغمورون» 1979، و«أنور» في رواية «أرض السياد».

ولئن كانت هذه السمة المميزة لعالم العجيلي الروائي تنتمي إلى ما يصطلح عليه بـ«التفاعل النصي الذاتي»، أي تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها بعضا(1)، فإن هذا التفاعل نفسه يضمر في داخله تفاعلات نصية ذاتية ثانوية أخرى(2)، من أبرزها أن الشخصيات الرئيسية التي تنتمي إلى هذا الفضاء، باستثناء «نديم الساعي»، ينحدر من أصول ريفية، وينتمي إلى منطقة بعينها من الجغرافية السورية، هي الشمال. فسليمان من «قضاء من أقضية حلب في الشمال»(36)،وطارق من «ضيعة تابعة لبلدة تابعة لحلب»(186) في الشمال، وسامي من بلدة صغيرة بعيدة في الشمال(3).

وتتجلى السمة نفسها لدى بعض الشخصيات الثانوية أيضا، كالمجند عبدالله رجب الذي ينتمي إلى بلدة في الشمال أيضا، إلى «حارة السياد، في بلدة اعزاز»(49).

وباستثناءات قليلة لا تنفي النتيجة التي يخلص إليها المرء في هذا المجال، فإن تلك الشخصيات، الرئيسية والثانوية، تبدو على قدر وافر من التعليم، فسليمان محام، وكذا نديم الساعي وشكيب مجد الدين، وسميحة مدرسة، وطارق عمران مهندس، وسامي ضابط في الجيش.

وإذا كان العمل السياسي هو ما يوحد معظم هذه الشخصيات أيضا، سليمان عطا الله ونديم الساعي بخاصة، فإن من العلامات الدالة على ذلك النوع من أنواع التفاعل النصي في هذا العالم الروائي، والمتعالقة مع العلامات المشار إليها آنفا، هو أن

الفضاء الجغرافي الذي يتحرك فيه معظمهم أيضا، والذي تبرز فيه، ومن خلاله، قدراتهم العلمية ونشاطهم الساسي ليس حلب التي ينتمون إليها، بل دمشق التي تبدو، في مجمل عالم العجيلي الروائي، فضاء جاذبا لهذه الشخصيات، ولسواها بآن.

2- مكونات الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي:

يصوغ الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي مكونات عدة يمكن حصرها في مجموعتين رئيسيتين: أولى تتصل بالوحدات المكانية التي تنتمي إليها، وتتحرك داخلها، شخصيات هذا العالم وأحداثه، وثانية تعبر عن بعض القيم الاجتماعية التي تتردد بين هذه الشخصيات.

أ- الفضاء الجغرافي:

تتفاوت المكانة التي يحوزها الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي، على مستوى الوحدات الجغرافية المكونة له، بين نص وآخر. فعلى حين يكتفي العجيلي بوصفه المختزل للفضاء الذي ينتمي إليه «سليمان» بالبلدة الصغيرة أحيانا كثيرة(4)، وبالمدينة الصغيرة مرة فحسب(5)، ومن دون أن يسميه، يشير، في روايته المشتركة، إلى أربعة مواقع من حلب: حي «الكلاسة» الذي ولد وترعرع فيه نديم الساعي، وحي «السبيل» الذي انتقل إليه مع أسرته، و«خان الأتابكة» الذي كانت قضية الخلاف على ملكيته بين الأوقاف وإحدى الأسر الكبيرة موضوع إحدى الدعاوى في مكتبه، ثم «باب الفرج» الذي تذكره في معرض تداعياته عن بعض أيامه في حلب.

وكما يبدو هذا الفضاء، على المستوى نفسه، غائما في رواية الكاتب الأولى، كما رأى د. إبراهيم حسين الفيومي(6)، يبدو مثيله في روايتيه: «قلوب على الأسلاك» و«أزاهير تشرين المدماة»، إذ لا يحيل مجمل خطابي الأفعال والأقوال في هاتين الروايتين على غير «ضيعة تابعة لبلدة تابعة لحلب»، في الرواية الأولى، ومن غير ما تسمية لتلك الضيعة أو البلدة أيضا، وعلى بلدة صغيرة بعيدة في الشمال من حلب أو بلدة في الشمال في الرواية الثانية.

وعلى نحو يكاد يكون مطابقا لتجليات هذا الفضاء في رواية «ألوان الحب الثلاثة» يتبدى مثيله في رواية «المغمورون»، إذ يكتفي الروائي بالإشارة إلى المرابع الليلية في المدينة وإلى المطاعم الأنيقة، كما يصفها، ثم إلى المدينة القديمة، وقلعة حلب، والجامع الكبير، والأسواق العتيقة، و«الشوارع الكبيرة، المزدحمة بالمشاة والراكبين، والتي تتلألأ الأنوار فيها على البضائع المكدسة في مخازنها العديدة» (300)، وأخيرا الطريق المسمى: «حول البلدة» الذي يستطيع الواقف فيه رؤية حلب «مبسوطة مثل الكف» (307) تحت عينيه، بتعبير الروائي.

على حين يحوز هذا الفضاء، على المستوى نفسه، مكانة مهمة في رواية «أرض السياد» التي تبدو «رواية

مكان بالدرجة الأولى، قبل أن تكون رواية شخوص وأحداث»(7)، والتي يمكن عدها عملا روائيا عن حلب كما هي عمل روائي عن «السياد» الذين لحق بهم ظلم «أمير غزلان» والدولة بآن في منطقة الغمر في الرقة.

فالرواية تزخر بالإشارات إلى مكونات الفضاء الجغرافي لهذه المدينة التي يصفها «أنور» في أكثر من رسالة إلى خطيبته سميرة، بأنها مدينة كبيرة، ومهمة، وعريضة الشوارع، ومتسقة الأبنية(8). ويمكن تنضيد هذه المكونات التي تتدافع تدافعا لافتا للنظر في الرواية، والتي تبدو، في الأغلب الأعم منها، معنية بفضاء حلب القديمة، في مجموعتين: ما يبدو وحدات مكانية كبيرة: كالقلعة وما حولها، والفرافرة، وسوق المدينة، وقسطل الحجارين، وخان الحرير، ثم ما يبدو وحدات مكانية أصغر: كساعة باب الفرج، وسراي إسماعيل باشا، وقيسرية العلبية وخانات: البنادقة، والنحاس، والجمرك، وأسواق: السقطية والعطارين والذراع والزرب والصاغة والخيطان والحبال في «سوق المدينة»، والقاعة الحمدانية وحبس الدم ومزار إبراهيم الخليل ومسجده في القلعة.

ولعل من أهم ما يميز صنيع العجيلي، في هذا المجال، هو تلك المقدرة الفائقة التي يبديها في تصوير مجمل هذه الوحدات، أو في تحويلها إلى فضاء لفظي بامتياز، حتى ليخيل للقارئ أنه يتقرّى أحياء حلب، وشوارعها، وساحاتها، وخاناتها، وأسواقها، بحواسه كلها، أو أن ثمة شريطا سينمائيا يعرض أمامه ويدفعه إلى اللهاث وراء الجزئيات والتفاصيل التي تحتشد فيه. ويمكن أن يمثل المرء لذلك بالوصف الذي يقدمه الروائي لرحلة أنور مع ربيع في أسواق المدينة القديمة، والذي ينتمي إلى ما يسميه الناقد الفرنسي «جان ريكاردو»: «الوصف الخلاق»، أي الوصف الذي «ينزع إلى ابتعاث معنى»(9): «حين ولج به صاحبه سوق السقطية. ملأت خياشيمه من هذا السوق رائحة ضاقت أنفاسه بها أول الأمر. لم تكن رائحة كريهة، ولكنها كانت غير مألوفة. لم تكن طيبة وإن لم تكن مزعجة. مزيج من رائحة اللحم النيئ المنبعثة من شرائح الخراف المعلقة في واجهات الدكاكين، ومن رائحة الألبان الطازجة في علبها المكشوفة، ومن رائحة الخضار الغضة والفواكه المكومة على مساطب على جانبي السوق الضيق.. تلك كانت السقطية. أحس أنور بانفراج حين جاوزها مع ربيع إلى سوق العطارين.. سار على مهل منقلا بصره بين دكاكين هذه السوق المكتظة على صغرها بأكوام الصابون البلدي وبالحشائش العطرية الجافة وبأنواع البهارات.. في السقطية كان الزبائن رجالا قادمين من الأحياء الداخلية لشراء مؤونتهم من لحم وخضرة وفاكهة موثوقة في جودتها ورخص سعرها. وهنا، في سوق الزرب، بداة من سهوب البلاد المبعدة، جاؤوا يشترون لبيوتهم شقق النسيج من شعر الماعز والأمراس والأوتاد. وفي أسواق الخيطان والصاغة والجوخ

نســاء من كل سن وناحــيــة يجــربن ويساومن ويشترين»(185). وكما في وصفه لحي الفرافرة «بدروبه الضيقة التي لا تكاد تتــسـع لمرور ســيــارة، وبجدرانه العالية المطبقة على ما ورائها من دور مانعة عنها الضوء وكاتمة أنفاسها عن الهواء»(99).

ومن المهم الإشارة هنا، إلى أن تلك المقدرة الفائقة التي تبديها عين الروائي في تصوير مجمل هذه الوحدات، تجعل الرواية، في مواقع كثيرة منها، أشبه ما تكون بمخطط طبوغرافي، أو وثيقة هندسية صيغت في نص مكتوب. ولعل أكثر الأمثلة وضوحا في هذا المجال قول ربيع لأنور وهو يعرّف إلى سوق الزرب: «تأمل هذا.. سوق الزرب. إذا تطلعت من هنا إلى نهايته تشاهد سفح القلعة.. فتحة السوق الخارجية تفضي إلى طريق حول القلعة»(186)، وإجابته عن سؤال للأخير حول القيسرية: «نعم، القيسرية. الحوانيت مفتوحة في الأسواق هناك على الشوارع، بل على الدروب الضيقة، وهي مبنية طبقة واحدة تحت السقوف المعقودة أقبية.. في بعض أسواق «المدينة» ينفتح السوق على ساحة تحيط بها حوانيت مبنية على طبقتين. في الطبقة الأرضية دكاكين تباع فيها البضائع بالمفرّق، وفي الطبقة العليا مكاتب التجار المعتبرين ومخازن لبضائع الجملة. هذه الساحة وحوانيتها ومخازنها هي القيسرية»(181).

ب ـ الفضاء الاجتماعي:

لا يتجلى الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي بوصفه مجموعة من الوحدات المكانية التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات فحسب، بل بوصفه، أيضا، فضاء إنسانيا تتردد في جنباته مجموعة من الأعراف والقيم الاجتماعية. وكما تتفاوت المكانة التي تحوزها مفردات هذا الفضاء على المستوى الجغرافي بين نص روائي وآخر، تبدو متفاوتة على هذا المستوى بآن. فعلى حين لا يتبين المرء، في أعمال العجيلي الأولى، أية سمات محددة لانتماء كل من سليمان عطاالله، ونديم الساعي، وطارق عمران، وسامي، إلى حلب، تبدو «أرض السياد» ممتلئة بالعلامات الدالة على تلك الأعراف والقيم الاجتماعية، على الرغم من أن الفضاء الاجتماعي الذي يقدمه العجيلي، في هذه الرواية، يبدو خاصا بطبقة اجتماعية بعينها، هي طبقة الأثرياء من التجار وأصحاب المهن المرتفعة الدخل نسبيا.

وباستثناء شخصية واحدة، هي شاهناز، التي سرعان ما أفصحت عن أن حفاوتها الفائضة بأنور ليست سوى قناع لتعويضها عن الحب الذي كانت تفتقده، بسبب رحلات زوجها التجارية، الطويلة والبعيدة، فإن مجمل ما تبقى من شخصيات تنتمي إلى هذا الفضاء يبدو معززا، في هذه الرواية، لواحدة من أبرز القيم الاجتماعية التي فُطر عليها العربي منذ العصر الجاهلي. أي حفاوته بضيفه وإغداقه عليه كل ما يعبر له عن أصالة هذه القيمة لديه. فما إن تعرف شكيب مجد الدين إلى أنور،

في طريقهما إلى حلب، حتى ألح عليه بالجلوس إلى مائدته ظهيرة اليوم التالي لوصولهما إلى المدينة، وكذلك كان يفعل في كل زيارة يقوم بها أنور لتنفيذ المهمات التي كانت توكل إليه من إدارة مؤسسته الحكومية في الرقة. وما إن علم ربيع، ابن الحاج نعمان، بأن «أنور» قد مر بمنزل أبيه، حتى سارع إلى كتابة رسالة يأسف فيها لعدم لقائه به، ويدعوه إلى زيارتهم خلال الأسبوعين القادمين، ويبدي حرصا صادقا على تحقيق تلك الزيارة. وما إن لقيه الحاج نعمان أول مرة حتى «تلقاه.. بذراعين مفتوحتين ضمه بهما إلى صدره، وطبع على وجنتيه قبلتين»(188)، معبرا بذلك عن وفائه لتلك الصداقة القديمة التي ربطته بوالده حين كانا موظفين.

وكما تجهر هذه الرواية ببعض القيم الاجتماعية التي تتردد في جنبات هذا الفضاء، والتي أشرت إلى بعض تجلياتها آنفا، تضمر، في الوقت نفسه، تفكيكا، أو تعرية على نحو أدق، لبعض ما يتناهب تلك الطبقة الاجتماعية التي تقدمها من تناقضات ومؤرقات. فعلى الرغم من أن دلال كانت تتمسك «بفروض الصلاة ولا تقبل من خطيبها أن يقصر في أداء هذه الفروض»(34)، فإنها لم تكن تجد ضيرا في مرافقة أنور، الذي تعرفت إليه للتو، في سيارتها «السبور»، وحيدين، لتستقبل أخاها «ربيع» في محطة القطار، وفي ترك أمها، وحيدة أيضا، مع أنور نفسه الذي سرعان ما استسلم لأحضانها ولذراعيها وشفتيها اللائبتين عن حب لم تستطع حياة الترف تعويضها عنه، وكانت قد عبرت عن حاجتها إليه، وربما عن حاجة معظم نساء طبقتها، حين، على مقربة من أنور، وهما يغادران، بصحبة دلال وسهيل وأخته وصهره، سراي إسماعيل باشا، وبعد أن ارتجت أعماق الجميع طربا لصوت صبري أفندي وقصائده المترعة عشقا ووجدا، قالت و«بصوت خفيض.. كأنها تحدث نفسها، وفي شبه تحسر: حرام.. حرام أن يعيش الإنسان ولا يحب!»(114). وعلى الرغم من أن نعمان كان حاجا لبيت الله، فقد كان يترك «شاهناز» تلك «تستقبل الشباب وتتطارح معهم الأحاديث في كل فن؟»(34)، كما كانت له خليلة في كل بلد يسافر إليه، و«سكرتيرة.. في ميلانو يقولون إنها تغار عليه أكثر من غيرة زوجته الشرعية. جائز أن تكون زوجة شرعية له. الزواج عند أمثال الحاج أمر هين: قبلتني وقبلتك!»(38).

3 ـ الطيف الدلالي للفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي:

لئن كان كل حضور للفضاء في أي عمل روائي هو بالضرورة حضور لنسيج من الدلالات(10)، فإن الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي يتجاوز حضوره بوصفه حاضنا للأحداث والشخصيات، وبوصفه فضاء له أعرافه وقيمه الاجتماعية، إلى مهام دلالية تعنى بحواف هذا

الفضاء، أي إلى ما هو كنائي يستعير المكان ليقول ظلال الوصف له وليس الوصف نفسه. وإذا كان ثمة ما يعلل ضمور هذه الدلالات في روايتيه: «باسمة بين الدموع»، و«قلوب على الأسلاك»، هو استئثار أحداث دمشق بمجمل خطابي الأفعال والأقوال فيهما، وإذا كان ثمة ما يسوغ هذا الضمور نفسه في رواية «ألوان الحب الثلاثة»، هو إلحاح الروائيين، كما يبدو، على وضع بطلهما، نديم الساعي، في فضاءات مغلقة، بالإضافة إلى استئثار دمشق بمجمل الخطابين أيضا. وباستثناء إشارة الملازم سامي، في رواية «أزاهير تشرين المدماة»، إلى مطامع اليهود التي تتجاوز أرض فلسطين إلى أعالي بلاد الشام، أي في قوله للممرضة ياسمين: «نعم، حلب عندهم من الأرض الموعودة»(113)، فإن روايتي العجيلي الأخيرتين: «المغمورون»، و«أرض السياد»، تزخران بمثل هذه الدلالات، بل بما يمكن عده، مستعارا من فنون البديع المعنوي، «تورية»، أو تعاضدا تأويليا «يعمل على حث المرسل إليه على أن يستمد من النص ما لا يقوله.. وما.. يتضمنه أو يضمره»(11).

ويخيل إليّ أن ما تتضمنه هاتان الروايتان أو ما تضمرانه هو أن الفضاء الحلبي فضاء سالب لإرادات زائريه، وأنه، بسبب قوة السلب هذه، قادر على نفي تلك الإرادات ولو مؤقتا. ولئن كان لمن اللافت للنظر أن هذه السمة المميزة له تتجلى من خلال شخصيتين تنتميان إلى جغرافية واحدة، هي دمشق: ندى في «المغمورون»، وأنور في «أرض السياد»، فإنه لمن اللافت للنظر أيضا أن يتم التعبير عن هذه السمة نفسها من خلال حقل دلالي واحد، هو الحب.

ففي الرواية الأولى، «المغمورون»، يطوّح هذا الفضاء بتلك العاطفة الآسرة التي ربطت المهندسة «ندى» بالفلاح «عثمان»، الذي أحبته، وجهرت بنفسها له بهذا الحب، وخطبته من نفسه. إذ ما إن وجدت نفسها بعيدة عنه، في حلب، وبين ذراعي «أنيس»، شقيق زميلتها «حورية»، وهو يراقصها «الفالس» ثم «التانغو»، حتى أحست بأن ثمة ما يبدد تلك العاطفة ويجعلها فريسة سهلة لطيش اللحظة الحاضرة. وعلى الرغم من أن ثمة مشاعر ضبابية كانت تتقاذفها حينذاك «أثارتها في نفسها ألحان الموسيقى وبحة صوت المغني الذي كان يرافق تلك الموسيقى بأغنيته، والأنوار التي غمت لتتلاءم مع هذه البحة وتلك الألحان، وحفيف خطا الراقصين إلى جانبيها في أزواج متلاحقة متعانقة. وبين الحين والحين كانت تنتبه إلى نفسها على ضغطة من ذراع أنيس على خصرها أو لفحة حارة من أنفاسه على صفحة خدها ولا تجد، مع ذلك، القوة على أن تتملص من شديد عناقه ولا على أن تحيد برأسها عن رأسه» (304 ـ 305)، فإن تلك المشاعر سرعان ما تحولت إلى استسلام تام، حين استجابت، في سيارته، لضمة منه، ثم «ألقت رأسها على كتفه، وتقبلت إطباق

شفتيه على ثغرها وجوس أصابعه في صدرها.. برضى وتلذذ»(308).

وعلى الرغم من أن سميرة، في الرواية الثانية، تنبهت، على نحو مبكر، إلى ذلك التعديل الذي أحدثته حلب في سلوك خطيبها أنور حين كتبت في رسالتها إليه، قائلة: «قررت أن أبدّل حديث الغرام والهيام بخناقة حامية لا يُبرّد حرها بعد المسافة بيني وبينك.. الخناقة سببها أنك ما بعدت عني يومين حتى تغيرت طباعك. في حدائق الجامعة كنت أنبهك إلى جمال صديقاتي.. فكنت تلوي شفتيك وتقول: ما من واحدة منهن أجمل منك وأظرف. لا أريد أن أعرف غيرك! وها إن هذه المدينة التي اسمها حلب أفسدتك. في يوم واحد تجلس على مائدة وحولك ثلاث نساء لا تتردد في وصفهن جميعا بالجمال واللطف والظرف»(33-34)، وعلى الرغم من ذلك الحب الذي كان يربطهما معا، فإن أنور لم يستطع الفكاك من تأثير حلب فيه، بل من إقصاء ذلك الحب، أو إخماد صوته، عندما استسلم، كما حدث لندى في الرواية الأولى، لشاهناز التي ما إن تأكدت من أنها قد أصبحت وحيدة معه، في الطريق الواصل ما بين مقهى القلعة والسفاحية، حتى مدت «ذراعها من وراء رقبته وأراحت كفها على منكبه الأيسر مطوقة بذلك كتفيه.. في أول الأمر كان همه أن يريحها باعتمادها عليه، غير منتبه إلى تقارب جذعيهما تقاربا يكاد يكون التصاقا. إلا أن عطرها الحلو والحاد الذي فغمه.. والحرارة التي ألهبت جنبه.. ثم هذه الوسادة المليئة والرخصة.. التي كانت تترجرج على عضده من كرة ثديها الأيسر في سيرهما.. ذكرته بأن امرأة جميلة، رائعة الجمال، في هذه الظلمة والسكون والجو الندي، كانت تضمه.. ضمة العاشقة لمعشوقها.. ولم تقف.. عند هذا. (بل) رفعت كفها عن أعلى منكبه، دون أن تخفف من شدة ضمتها له، وراحت تخلل بأصابعها شعره الكثيف جاذبة إليها رأسه إلى أن أصبح في مستوى رأسها وإلى أن لاصق خدها خده. لفحت وجهه آنئذ موجة لهب لا يدري هل انبعثت من أعماقه هو، أم انتقلت إليه من الوجنة الناعمة، المتوهجة حرارة، التي ضغطت على وجنته ومن الشفتين الممتلئتين والنديتين اللتين أطبقتا على ملتقى شفتيه بخده إطباقا حميما.. (وبينما) كانت ذراعاها تطوقان منكبيه وكرتا ثدييها تطبقان على صدره. رفعت.. جسمها على رؤوس أصابعها وغمغمت، وبصوت أبح قائلة: أنور.. أنور.. حبيبي! وأطبقت شفتيها بقوة وإصرار، لا على وجنته وسط خده، بل على شفتيه»(295-296).

4- تقنيات بناء الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي:

يبدو مجمل الفضاء الحلبي في عالم العجيلي الروائي مطابقا لمرجعه الواقعي، بمعنى أنه يحتفظ لنفسه بصورة الأصل الذي يصدر عنه، وبمعنى أن الروائي لا يُعنى بإبداع فضاءات متخيلة، فضاءات تبت

صلتها بذلك المرجع، أو تحدث تعديلا فيه، أو تنجز إضافة له. ولعل ذلك ما يعلل حرصه على ملء ذلك العالم بالجزئيات والتفاصيل التي تؤكد تلك المطابقة وتعزز، في الوقت نفسه، السمة الواقعية المميزة لإبداعه بعامة.

وعلى الرغم من تلك الإشارات الكثيرة التي تزخر بها أعمال العجيلي الروائية الأولى، والتي تتعلق بالسمات المميزة للشخصيات التي تنتمي إلى هذا الفضاء، فإن مجمل هذه الإشارات لا يحرر تلك الشخصيات من كونها دالة على سواها وليس على نفسها، أي بوصفها استكمالا لفعاليات التخييل الروائي فحسب. ومن أمثلة ذلك ما يبديه العجيلي من محاولة لتمييز شخصية «سليمان عطا الله»، في رواية «باسمة بين الدموع»، من سواها من الشخصيات التي تنتمي إلى فضاءات أخرى. أعني طريقة سليمان في لفظ الجيم معطشة جافة، كما في قول باسمة: «أما جيم الأستاذ سليمان فكأنه قادم بها لتوه من الصحراء»(44)، وفي قول الدكتور إلياس متندرا ومقارنا بآن بينه وبين أبناء دمشق الذين ينتمي إلياس إليهم: «إن الجيم المعطشة هي علامة قرويته الجافة.. كل هذه السنين الطويلة التي قضاها في عاصمة الأمويين هنا لم تفده في شيء، فظل ريفيا يابسا، لم يتدمشق!»(45).

ويمكن القول إن ثمة تقنية سردية واحدة تبدو مهيمنة على مجمل فعاليات الإخبار السردي عن هذا الفضاء، هي تقنية الاسترجاع، ولاسيما في رواية «ألوان الحب الثلاثة» التي غالبا ما تبدو هذه الفعاليات فيها مصفاة من خلال استدعاء «نديم» لطفولته وشبابه في حلب، كما في وصفه لدار أسرته الفسيحة في «حي الكلاسة»، والممتلئة بـ«أشجار الكبّاد وشجيرات المرجان»(175)، في معرض تذكره لكوثر، الطفلة التي أحبها عندما كان صغيرا، وفي وصفه لباب الفرج، في معرض تداعياته عن شبابه المنصرم في حلب، أي حينما سمع وهو يمشي في زحامه «صوت مقرئ ينبعث من محل لبيع الأسطوانات والمسجلات يرتل بصوت رخيم»(64).

وإذا كان ثمة ما يمكن عدّه حضورا طاغيا للأمكنة التاريخية/الأثرية على غيرها من الوحدات المكانية التي تزخر بها رواية «أرض السياد»، بسبب تعبير أسرة الحاج نعمان عن حفاوتها بضيفها الدمشقي أنور، أي تعريفه إلى تلك الوحدات التي تمثل علامات من ذاكرة حلب وتاريخها، فإن ثمة ما يمكن عدّه لازمتين في معظم أشكال التجلي الجمالي تلك الأمكنة. تتبدى الأولى من خلال تجاوز العجيلي تعريفه بالأبعاد الهندسية لها، أو بالحيز الذي يشغله كل منها داخل فضاء حلب، إلى تقديمه معلومات تاريخية عنها.. بمعنى إنجازه تعريفا بها على مستويين: هندسي وتاريخي بآن.

كما في قول سهيل، خطيب دلال، معرّفا أنور إلى سراي إسماعيل باشا: «إسماعيل باشا، الذي هذه سرايه، كان واليا على مدينتنا منذ

أكثر من قرن من الزمن» (100)، وفي قـول ربيع لأنور وهو يزيره سـوق المدينة: «هنا خان البنادقة. البنادقة نسبة إلى مدينة البندقية في إيطاليا الحالية. كان التجار من تلك المدينة منذ ثلاثة قرون أو أكثر، يقيمون في هذا الخـان» (183)، وفي قـول أنور نفسه مجيبا عن سؤال ربيع فيما إذا كان يعرف من بنى الجامع الأموي: «هل هذا امتحان لمعلوماتي في التاريخ؟ جامع حلب بناه سليمان بن عبدالملك، وجامع دمشق بناه قبله أخوه الوليد. في جامع دمشق رأس النبي يحيى، يوحنا المعمدان، وفي حلب قبر أبيه النبي زكريا» (273).

وتتبدى اللازمة الثانية المميزة للكثير من فعاليات الإخبار السردي عن تلك الأمكنة من خلال اختتام الروائي، على ألسنة شخصياته، لكل فعالية منها برثاء للمكان وبهجاء، في الوقت نفسه، للأذى الذي لحق به بسبب إهماله أو عدم تقدير الأجيال الجديدة له. كما في قول ربيع يرثي ما آل إليه «خان البنادقة» بعد سنوات عشر من غيابه عنه، وبعد تعريف أنور به: «في هذه السنوات العشر تغير كل شيء.. احتلت غرفة الأرضية مصبغة ومطبعة ومخزن للفحم. كانت الأدراج التي تقود إلى طابقه العلوي تنتهي بممر بشكل شرفة تزنر ذلك الطابق وتنفتح عليها أبواب المكاتب والمتاجر. أما الآن فقد قطعت الشرفة بحواجز شوهاء، وتحولت تلك المكاتب الحسنة التنظيم والفرش إلى مستودعات تراكمت فيها بالات الأقمشة والثياب المستعملة والأواني البلاستيكية» (274)، وكما في قول سهيل، خطيب دلال، متابعا تعريفه بالجناح الذي كان إسطبلا لخيول إسماعيل باشا في السراي المنسوبة إليه: «لو فتحت لكم الباب لما وجدتم على المعالف خيولا أصيلة، بل لوجدتم عليها أكواما من ألواح صابون الغار مصفوفة بشكل أهرامات» (100)، ومجيبا على استنكار شاهناز: «نعم، على اليمين صابون الغار. أما على الشمال، حيث كان مقر حرس الباشا، فإنكم تجدون أكياسا مليئة بالفحم، فحم خشب الزيتون» (101).

وبعامة، فإن وصف الروائي لهذه الأمكنة، ولسواها من مكونات فضائه الحلبي، لا يبدو منقطعا عن زمنية النص، بل مندغما فيه. بمعنى أنه لا يعطل حركة السرد، أو يوقف نموها، أو يعوّق تدفقها. ولئن كان المكان، في أي عمل روائي، هو «تعبيرات مجازية عن الشخصية»(12)، فإن هذا الوصف نفسه في عالم العجيلي الروائي يختزل الكثير من الخصائص المميزة لشخصيات هذا العالم، ويحمل إشارات موحية عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كل منها، كما في وصفه لمنزل الحاج نعمان: «جدران البهو المزينة بلوحات زيتية لمناظر طبيعية في بلاد بعيدة في أجوائها عن جو هذه البلاد، و.. المقاعد المريحة والأثاث الذي يجمع بين الترف وأناقة الطراز»(24)، كما أنه يبدو واحدا من وسائل الروائي الجمالية المتنوعة لتعريف قارئه بانتماءات تلك الشخصيات، وواحدا أيضا من تقنيات

أدائه السردي لتحرير تلك الحركة من صيغها الأكثر تواترا في معظم النتاج الروائي العربي، أي السرد الذي ينجز تعريفه بالشخصيات على نحو مباشر، كما في وصفه لسعاد، الراقصة، بقوله إنها كانت «تتعمد إسدال شعرها.. لتستر أثر حبة السنة.. التي تركت في وجنتها اليسرى ندبة واسعة وواضحة»(60).

وإذا كان «الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز»(13)، فإن اللغة التي يصوغ الروائي بها، وعبرها، صفات فضائه الحلبي تبدو شديدة الصلة بالمستوى الإبلاغي أو الوظيفي للغة، غير أن ثمة مقاطع وصفية غير قليلة، لاسيما في رواية «أرض السياد»، تفلت من إسار ذلك، وتتألق حتى لتبدو لوحات تشكيلية خالبة، كما في وصف الروائي للقلعة حين كان أنور يغادر مقهاها متوجها بصحبة أسرة الحاج نعمان، إلى «السفاحية»: «بدا له سور القلعة المدور الذي يطوّق سفح تلها، بصخوره المصغرة تحت الأضواء الساطعة، كسوار ذهبي يحيط بزند أسمر أعبل. أما حجارة الأبراج البارزة فوق جدران السور، والفتحات في تلك الأبراج، فقد تصورها حجارة كريمة بين لامعة وكامدة مغروسة في ذلك السوار الذهبي» (291).

ولعل أجمل هذه اللوحات وأكثرها تألقا ذلك الوصف المميز الذي يقدمه الروائي لشخصية الفنان الحلبي «صبري مدلل»، أو «صبري أفندي» كما يسميه، والذي تمتزج فيه جماليات الوصف ودقته وغوصه على التفاصيل والجزئيات بروح الدعابة الآسرة. وسأمثل لذلك بالمقبوسات الثلاثة التالية التي يصف فيها أنور سهرته الماتعة في سراي إسماعيل باشا، بصحبة شاهناز وابنتها وسهيل، خطيبها، وأخت الخطيب وزوجها:

«نعم كانت سهرة ممتعة. في مرات عديدة التفت إلى يميني، متخيلا أنك إلى جانبي، لأرى تعابير محياك وأنت تستمعين إلى صوت صبري أفندي، ذلك المغني الشائب، وهو يترنم بلياليه معيدا ومكررا لها، في كل مرة بنغمة تختلف عن التي قبلها وبطبقة صوت تختلف عن التي قبلها» (107).

«سيكون طربي آنذاك في قمته حين تكونين بقربي وتقولين آه كلما مد صبري أفندي صوته بإحدى سحباته المسكرة بيا ليل ويا عين» (109).

«خيل إليّ أن جلدة وجهه المغضن والشاحب، المشدودة على عظام وجنتيه، من جنس جلد الدف الصغير ذي الصفحات النحاسية الذي كان ينقر عليه بأصابعه. اصفرار وجهه كان ينعكس على بياض عينيه وبياض أسنانه فتبدو كلها مصفرة بشحوب. لم يخطر لي أبدا أن في حنجرة فقير الدم الشائب هذا تلك الأوتار التي انطلقت فجأة في صيحة مطربة، رنانة وعالية، تكذب أشد التكذيب مظهر صاحبها المومياني.. لو كانت أقلامي الملونة وصفحة الورق أمامي.. لكنت رسمته لك بطربوشه المطعوج، المائل إلى الخلف

واليسار فوق أذنه، كأنه من بقية مطربي إسماعيل باشا، يرحمه الله، نسي أن يصحبه معه حين مات، فبقي في صدر إيوانه. هذا ما يوحيه عمره وشكله ونوع هندامه. أما في غنائه وإطرابه فإنه بقية من جماعة زرياب وإبراهيم الموصلي وابن سريج وبقية المغنين الذين عددهم كتاب الأغاني في طبعته الصفراء.. بعض التواشيح التي غناها كانت منتقاة بمعانيها مثلما هي مطربة بألحانها. ولكن الأمر لم يخل من أدوار قديمة بمعان مبتذلة يكثر فيها التذلل للحبيب وسكيب الدموع على الهجر والصدود.. إلا أن بعض القصائد التي غناها.. كانت حقا قطعا أدبية جميلة. هل سمعت بقصيدة أولها: ما أقصر الليل على الراقد، وأهون السقم على العائد.. لن أخشى عليك بأن تفتني بصبري أفندي أو من أن يفتن هو بك. إنه شيخ مومياثي الوجه، وإن كانت حنجرته من ذهب. ثم، لم أره في كل سهرتنا تطلع إلى حسناء من الكثيرات فيه.. بل أحسبه من طراز الفنانين في تلك الأيام القديمة، وربما في أيامنا هذه أيضا، فقد لاحظته يختص بنظراته بعض الفتيان المرد الذين كانوا بين الجلوس!»(109).

المصادر(14):

«باسمة بين الدموع» ط 2. دار الشرق، بيروت 1979.

«ألوان الحب الثلاثة» ط 1. دار الكندي، دمشق، دار العودة، بيروت 1973.

«قلوب على الأسلاك» ط 1. الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت 1974.

«أزاهير تشرين المدماة» ط 2. دار الشرق، بيروت 1977.

«المغمورون» ط 1. دار الشرق، بيروت 1979.

«أرض السياد» ط 1. دار رياض الريس، لندن 1998.

هوامش:

(1) انظر: يقطين، سعيد. «انفتاح النص الروائي. النص، السياق». ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 1989. ص (100).

(2) للتوسع، في هذا المجال، يمكن العودة إلى: الصالح، نضال. «التجربة الروائية في أدب عبدالسلام العجيلي». مجلة «عالم الفكر». العدد (4) أبريل / يونيو 2000.

(3) انظر: الرواية. ص (10).

(4) انظر الصفحات: (36)، (85)، (100)، (159)، (160)، (163)، (165)، (193)، (238)، (261)، من الرواية.

(5) انظر: الرواية. ص (53).

(6) انظر: الفيومي، د. إبراهيم حسين. «الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام 1939 ـ 1967» ط ا. دار الفكر، عمان 1983. ص (128).

(7) القاعود، د. حلمي محمد. «حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية». ط1. دار إشبيلية، دمشق 1999. ص (104).

(8) انظر: الرواية. الصفحات: (19)، (50)، (72).

(9) ريكاردو، جان. «قضايا الرواية الحديثة». ترجمة: صياح الجهيم. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1977. ص (166).

(10) انظر: نجمي، حسن. «شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية». ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت 2000، ص (24).

(11) إيكو، أمبرتو. «القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية». ترجمة: أنطوان أبوزيد. ط ا. المركز الثقافي العربي، بيروت 1996، ص (7).

(12) ويليك، رينيه. وارين، أوستن. «نظرية الأدب». ترجمة: محيي الدين صبحي». ط 3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985. ص (231).

(13) بحراوي، حسن. «بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية». ط ا. المركز الثقافي العربي، بيروت 1990. ص (27).

(14) المصادر مرتبة حسب تسلسل صدور طبعتها الأولى.

«الفريق» لعبد الله العروي:

شعرية التفاعل الملفوظي

• أحمد فرشوخ

١ ـ النص والقراءة: تطرح رواية «الفريق» على القراءة النقدية أسئلة أساسية، تتصل بالأفق الحداثي للكتابة الروائية بالمغرب، وذلك بحكم ارتيادها لآفاق تجريبية تمس مكونات الحكاية والخطاب، مجلاها في العلامات التالية:

ـ الانفلات من سلطة التقتير السردي لصالح وفرة مادة حكائية، تنهض على المعمار الكبير.

ـ تجاوز السرد التعاقبي القائم على تسلسل الأفعال السردية.

ـ تشخيص العلاقة الملتبسة بين المعيش والمتخيل، وكذا بين المحكي والمكتوب.

ـ طرح مشروع الكتابة كلعب، من حيث إضفاء البعد اللعبي Ludique على النص، عبر تجاوز الايهام بالواقع أحيانا في سياق منح حرية نسبية للكتابة، ومن ثم اعتماد الكتابة المقطعية القائمة على تجريبية البناء، حيث تتعدد اللوحات السردية، وتصدر بمقتبسات epigraphes، تغدو بمثابة مرايا ينعكس عليها المقطع، لتفضي إلى ما يسمى بالتقعير mise en abyme.

ـ تجاوز الجمالية التجريبية المغامرة (كلية)، والمكسرة تماما لبنية النص، لصالح جمالية منسبة للحكاية إذ أن تجريبية الفريق لاتنهض على نسف الحكاية، وإنما على تهشيمها عبر المراوحة والارجاعات، بحيث تتبأر بنية النص تدريجيا من خلال الفضاءات والأزمنة والعلامات والشخوص.

ـ استثمار النص لحكاية ذات حبكة بسيطة، تتحول عبر سيرورة السرد إلى فضاء مبنين لتعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الخطابات بشكل يرصد التفاعل الاجتماعي، ويشي بجدلية الأشياء والعلاقات، ومن ثم فإن رواية «الفريق» لاتتوسل من أجل إيصال ملفوظها السردي، بلغة واحدة، وحيدة، بل بلغات متنوعة وغير متجانسة، تستدعي قارئا متعددا archilecteur، يكون قادرا على

تفكيكها كخطابات مرموزة. وسنقف عند العلاقة الأخيرة، مقاربين إياها وفق مستويين: التفاعل الملفوظي، التفاعل النصي، حيث ستقتصر في الورقة على المستوى الأول.

2ـ التفاعل الملفوظي: ويحصل على مستوى ملفوظ المتكلم الذي يستدعي ملفوظ الغير لمحاورته أو السخرية منه، في سياق تحقيق ما يسمى بالتناص الداخلي، وداخل هذ التفاعل نميز بين لغتين: لغة الحوار، ولغة السرد.

2ـ1ـ لغة الحوار: تقدم عبر تعدد الأصوات تشخيصا لغويا كاشفا للأبعاد الايديولوجية والثقافية في تجابهها وتناقضها، بشكل يقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية، يتعلق الأمر هنا بالحوار الحواري، أي بالصياغة الحوارية للحوار، المفضية إلى ثنائية الصوت، فيما الحوار العادي المقتصر على تحقيق التواصل، لا يفضي حتما إلى الحوارية، ولقد تمت صياغة الحوار في أشكاله المتعددة عبر لغة محكية وأخرى مكتوبة.

هكذا يتم توظيف لغةا لمحكي وفق منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب عبر التفصيح، هذا الذي يستعيد خصوصية اللغة اليومية ويؤسلبها وفق الإجراءات السردية التي تمنح له مسوغاته التخييلية، وبذلك يسهم هذا المظهر التركيبي للغة في صياغة طرائق سردية تراهن على علائق التشخيص اللغوي بالتشكلات الأسلوبية المحددة بكلام الشخصيات.

إن تشخيص الكلام الدارج ضمن الرواية يتغيا خلق الايهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الروائية، ويتقدم عبر النص بطريقة خطية تارة، وبتقاطع معها تارة أخرى.

وإلى جانب هذه الوظيفة التناصية، تسعى لغة المحكي إلى تشخيص صلة الرواية بالمعيش، بحيث تتحول إلى علامات سلوك، وبالتالي إلى عينة أيديولوجية ideologeme، ونمثل لذلك بالمقاطع الحوارية التالية: طرقا الباب فخرجت امرأة في منتصف العمر وأخلتهما إلى غرفة في بهو الدار.. ثم قدمت لهما الرضيع ملفوفا في إزار من القطن قائلة: سبحان الله أبوه في كل شيء (الرواية، ص8).

ـ «شكر شعيب المرأة على العتبة قال: أنا دائما مموجود... عمري ما أقول لا... عملوا هذا في البال والله يزين أعمالنا» (ص8).

ـ لم تعلق أم شعيب على ما حدث، إنما كانت من حين لآخر تقول لنفسها:

ـ بنات اليوم! بنات اليوم!

وتتنهد دون أن يدرك أحد هل هي حزينة لوحدانية ابنها أم مسرورة بعودته إليها مصحوبا برضيع يذكرها بالأيام الخوالي، (ص8).

باستثمارنا لهذه الحوارات، نلفي مجموعة من المؤشرات الدالة على جدلية اللهجي والأدبي، ممثله في السمات الإعرابية، وفي الاقتراب من نسق التركيب الفصيح، وكذا خاصيات التلفظ (3) وباستجلائنا لمخزونها الثقافي، تستوقفنا مجموعة من القيم الدالة على «نقاوة النسب» كما في الحوار الأول، والقيام بالواجب، كما في الثاني، فيما المقطع

الحواري الثالث، يجسد من خلال طريقة تنبير ملفوظ.

«بنات اليوم!»، المسافة الرؤيوية بين جيل الأم، وجيل الزوجة، وتكرار هذا الملفوظ يسعى فضلا عن التأكيد، إلى منح معان إضافية من قبيل التذمر والتنفيس، والتأسي على قيم الجيل القديم، وبالتالي تمجيد قيم الماضي.

وتعزيزا للحوارات السابقة، نتوقف عند مقطع حواري آخر مطول نسبيا، بغية الكشف عن سننه الثقافي وبنيته الاستعارية: «أنا واقفة عند مول لحليب أخذة نوبتي ما على ما بي.. جاء المسخوط من الشمال وقال الجريدة. قلت في خاطري ما كاين باس. خاذ الجريدة، وبدا يفتش في جيبه، فتش فتش، وقال نسيت يلعن الشيطان نصف حليب، خاذ الحليب وبدا يفتش ثاني ،ومن بعد قال الله يثبتنا على الشهادة خبزة طويلة، قلت هذي حيلة خنقطيرة. تلفت ليه أسدي أنا ما عجبتك؟ قال واه أنت وقتك طويل، قلت واللي في الدار وقته قصير؟ ما عرفتيه مبي مريض عجوز؟ قال ودابا اللي عطاه الله عطاه ما بقى كلام هنا طلع لي الدم لو اعتذر أو طلب المسامحة ما كان باس ولكن يتقابح حاجبه مقوس يشوف في السما هذا ما هو حق...» (ص11).

يتضمن هذا المقطع مجموعة من القرائن السردية المنبنية لمتتالية حكائية بسيطة، تنفتح على التوازن الحداثي (أنا واقفة)... لتنتقل إلى وضعية اضطراب (مابي ما علي...) متعالقة بشخصية معاكسة (المسخوط)، بشكل يستدعي اتشويقsuspens، ويستولد الحوارات المدثرة بغلائل التصوير الجمالي المتغذي من أشكال بلاغية، لها التقابل (وقتك طويل/ وقته قصير..) والكتابة (اطلع لي الدم)، والتشخيص (حاجبه مقوس، يشوف في السما) فضلا عن الإيقاع المتولد عن التكرار (فتش، فتش)، والتناظر الصوتي (ما علي، ما بي).

وبتفكيكنا لهذا الملفوظ الحواري بما هو خطاب اجتماعي، نلفيه متولدا عن قوة مرجعية لها عمقها الخيالي وحالاتها الثقافية، وبيانها كالتالي:

- التغذي من السلطة الرمزية لقيمة «العقوق» من حيث إحالتها على مرجعية دينية صريحة، وتحولها بالتالي إلى بنية نفسية تؤثث شعور ولا شعور فاعل الحوار، ومجلى ذلك في نعت «خادمة على نور» لمحاورها الرجل «بالمسخوط».

- ترميز لغة الحوار وفق سنن ثقافي منشبك بخطابات الدين بحمولاته التخييلية والميتافيزيقية: (يلعن الشيطان - اللي اعطاه الله عطاه).

- استدعاء القيم الاجتماعية المبنية للفضاء الأخلاقي، ومن ثم دلالة ملفوظ (أنا واقفة عند مول لحليب واخذة نوبتي)، دلالته على «النظام» كقيمة تداولية، لها ضبط الجسد الاجتماعي.

وبالتقاطنا لحوارات أخرى من لغة المحكي، نقف عند مجموعة من التنميطات الأسلوبية المتدثرة بتركيباتها اللعبية وتضميناتها الساخرة، إذ يحيل بعضها على لغة المتسولين: حق الله! حق الله (ص 59)،

ولغة السوق، حيث يتصايح الباعة: «بالكم جاء العنب الأكحل. خذو حقكم قبل ما يغبر. لذة ورحمة من الله» (ص156)، وكذا، لغة هذر المقابلات الرياضية، حيث احتجاج المتفرجين: «حتى الجري ما قدروا عليه... مرة مرة يتململ واحد منهم بحال الدكاكة... والله هم اللي تفرجوا علينا» (ص29).

وباستقرائنا لهذه النماذج، وبالنظر إلى عينات حوارية أخرى، نكون أمام ما يسميه «بيير زيما» باللغة الجماعية بما هي رصيد معجمي مقنن، أي مبنين وفق قوانين الملاءمة الجماعية الخاصة» (4).

ويبدو أن الرواية تميل إلى تصنيف هذه ا للغة داخل لغة جماعية تقليدية محافظة، في مقابل لغة جماعية نقدية مرمزة لخطابات المثقفين إلا أن هذا التصنيف الخطاطي يظل مجرد فرضية تحتاج إلى اختبار تحليلي معمق بحمل اللغات المشكلة للنص بما هي عينة إيديولوجية، ومن ثم نميل، راهنا، إلى تصنيف مبسط له التنميطات التالية:

* **لغة إبلاغية:** تهيمن عليها الوظيفة التواصلية، المجسدة في الاخبار، وعرض تفاصيل المشاهد، أوعرض حالات الصراع، ومن تشخيصاتها النماذج الحوارية السابقة، فضلا عن الحوار الهاتفي بين عمر و«الخلوقي»، والذي اتخذ شكلا متقطعا، ومتضمنا لعلامات إشارية تحيل على لغة الهاتف، بتعابيرها الجاهزة المسكوكة، ذات الجمل القصيرة والايقاع السريع:

- الو سي بنعيسى أهلا، هذا عم الغربي كيف حالك؟ (ص52).

وليس بخفي، أن هذه اللغة (الابلاغية) تشي بكون الحوار لم يستقر داخل الشخصية، ولم ينفذ إلى ذرات فكرها وتجربتها.

* **لغة تأملية:** تصوغ الحوار الداخلي المشخص للاصطدام الداخلي للذات، وتتغيا لملمة حالات الانشطار التي تعيشها شخوص ثلاث هي:

سرحان، عمر، وشان. إذ لكل واحد منهم تجربة حياتية، يتم تأملها انطلاقا من الوعي والذاكرة بعنفها وخياناتها. ونمثل لذلك بمناجاة «علي نور» «لخميطة»، وهو في الطريق إليها: «ابتعد القطار وبقيت طويلا واقفا فوق الرصيف أتخيلك أمامي، أقول لك: لاتخافي ولاتحزني. طلقي القنوط، وإلى الأبد... أنت وحدك ذات قيمة. قرأت في عينيك الشك والتردد. اطمئني ... (260) وبتفحصنا لهذا المقطع المناجاتي، نلفيه منسكنا بحوارية مضمرة بين لغتين ووعين غير متكافئين، إحداهما مشخصة (بكسر الخاء)، هي لغة «علي نور» وأخرى مشخصة (بفتحها) هي لغة «خميطة» الغائبة بذاتها، الحاضرة بسلطتها الرمزية ووعيها عبر اللغة المشخصة. ويتمظهر هذا التشخيص وفق شكل مداور، يحاور «حميطة» الحاضرة - الغائبة عبر توقع ردود فعلها، ومن ثم يسترسل فاعل الخطاب في حواره، وهو يلقي «نظرة جانبية»، وجلة، ومطمئنة (بتسكين الميم) نحو الآخر: «لاتخافي، ولاتحزني»، حيث يفترض «علي نور» أن «حميطة» تقول: «إني خائفة حزينة»، فثمة إذن توقع ملهوف وحاد

لرد الطرف الآخر، وهو ما يسوغ إضافة ملفوظ مهدئ «اطمئني ثم اطمئني».

هكذا نكون أمام خطاب تهجيني، ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتركيبية إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان ومنظوران دلاليان اجتماعيان (5) لينفتح في ذات الآن على أسلبة تتولد عن تواشج صوتين، هما: صوت «علي نور»؟ وصوت الآية القرآنية، المضمنة بسورة القصص (فإذا خفت عليه فألقه في اليم، ولا تخافي، ولاتحزني)، ومن ثم تستقر «كلمة السارد (الحواري) في خطاب الآخر، دون أن تصطدم بفكره وحينها نكون أمام ملفوظ وحيد التوجه على شاكلة التناص المساير convergent.

* **لغة حلمية**: يشخصها «عمر» في علاقته الاستيهامية بذات العينين الزرقاوين، حيث استيحاء أجواء أسطورية تشي بالحيرة والغموض، إذ رغم انصراف «عمر» عن عالم الغرب، فإنه مازال يتراءى له مجسدا في صورة فتاة جميلة ملثمة، زرقاء العينين، تسعى إلى استمالته (ص57)، ومن ثم فإن لغة الحلم هذه، تحاور البنية الأسلوبية الألف ليلة، مستدعية علاماتها المعجمية والتخيلية والمساقية، ومن ذلك أن توقف «عمر» عن الحكي عند أذان المغرب واسترساله في اليوم الموالي، يشاكل توقف شهرزاد عن الكلام المباح عند طلوع الفجر (ص60).

* **لغة حنينية**: تشخصها تذكرات «سرحان» و«وشان» و«عمر» وهي تتيح رؤية شطر من ماضي الشخصية، من حيث مساءلته وتعنيفه، أو الاحتماء به، ومن ثم يغلب عليها الطابع النوستالجي المستدعي لفضاءات الطفولة المنفلتة، كما في مناجاة سرحان: « طيلة سنوات الصبا، وأنا أقضي الساعات الطوال على السطح أطل على قاعة السينما.. » (ص 151)، هذا ، فضلا عن تذكرات الجسد والشهوة الموشومين بوخزات الضمير وعذابات القلب: «لم يفارقه شبح ذات الاسمين، يشعر من حين بوخز الضمير فيثور، أي ذنب اقترفت؟ أي قانون خرقت؟ شاب يعاشر شابة ثم يفارقها. أو في هذا ما يدفع إلى المحاسبة والعقاب..» (ص364).

* **لغة ثقافوية**: تعتمد التجريد، وتتغذى من المرجعيات الفكرية والأدبية، لتنهض بالتالي على الوسائط والمركبات الثقافية، ونمثل لها بخطاب «سرحان» أمام الحاضرين في صالة الكتب، حيث أسهب في الحديث عن الوظيفة التربوية للرياضة، وكذا تاريخيتها ومدلولاتها الإيديولوجية (ص175) ، إضافة إلى مقارنة «علي نور» لإشكالية الكتابة من جهة غياب الموضوع، وتوظيفه لحزمه من المفاهيم النقدية من قبيل: الرمزية، والشكلانية، والموضوعية، والأساليب الجديدة... (ص266) هذا فضلا عن اللعب بلغةالقاموس، عبر استغلال مفارقة الاسم «خميطة»: «خمطت، طابت رائحته، فهو خميط» (ص261)، وطرح تساؤلات أنطولوجية حول الصدفة والاتفاق (ص352)، وكذا تأزيم الصورة

الميتافزيقية للغرب في المخيال الشرقي:

«... قال كاتبهم المهدار العملاق ا لأكول: إننا في أمريكا تائهون، إلا أننا سنهتدي يوما إلى الطريق السوي... خلبهم الخوف منذ البداية: الخوف من ظلمات البحر وعودة المسلوب وثورة المجلوب... (365).

2.2 لغة السرد: يتوسل هذا المستوى الخطابي ببنية أسلوبية أدبية فصيحة، تؤطر النص، وتعلق عليه، وتلحم بالتالي جماع المكونات الروائية. وباستقرائنا لتفريداتها، يمكن أن نستل التنميطات اللغوية التالية:

* **لغة «واعية موضوعية»:** تنحو صوب التصوير «المحايد» ملازمة للمشاهد البصرية، من حيث تشخيص حركة الشخوص، وعناصر الفضاء، وبنيات الزمن، ومن ذلك قول السارد:« وفي الصباح استيقظ شعيب مبكرا كعادته. ذهب إلى بيت الماء وتوضأ، وعاد إلى الغرفة وصلى، وجد كل شيء مهيأ كما لو لم يبرح الصديقية.. زوجة الخلوقي، بنت الشيخ العوني، تعرف الأصول وتحافظ عليها... » (ص74).

إن السارد في هذا المقطع الحكائي، يتبدى متفرد الصوت، إلا أن القراءة النقدية تتكشف عن أقوال الأخرين المتدثرة بقيم اجتماعية لها عمقها الخيالي وسلطتها التداولية، ومن ثم فإن ملفوظ «تعرف الأصول وتحافظ عليها»، مبعد أصلا عن شفتي السارد، ولو أنه يشكل علامة على التعليل الموضوعي المزعوم الصادر عن قناعة شخصية، فيما هو يتموضع داخل منظور الرأي العام الاجتماعي، وتدعيما لهذه الأسلبة، تنوجد المحاكاة الساخرة La parodie في تشغيل خطاب الآخر، مع تجريحه بتوجيه تأويلي معارض لمقاصده الخاصة. ورفعا للالتباس، نقول إن الباروديا، تمكن من محاكاة أسلوب الآخر عبر اتجاهات متباينة، مع تلوينه بنبرات جديدة على شاكلة التناص المنحرف Divergent، فيما الأسلبة، لاتمكن من محاكاة أسلوب الآخر إلا عبر اتجاه وحيد، يحتويه أصلا.

ولنمثل ذلك بالمتوالية السردية التالية:«... الملعب المحرم عن الزوجات الصالحات والبنات العفيفات..عن بنات الخير. كرة القدم رياضة جماهيرية، رياضة الفحول » (ص21) فبتأملنا الملفوظ «الزوجات الصالحات والبنات العفيفات»، ونلفيه مندرجا ضمن بنية أسلوبية تقليدية جاهزة، يتم تفسيخها عبر التحيين، المنشبك بمساق تعبيري راهن. وحينها نكون أمام إضاءة متبادلة بين لغتين ووعيين يشفان عن حوارية لماحة، تتغذى من وهج لعبة الحضور والغياب.

* **لغة شعرية:** ترتاد فضاءات معتمة لاتستطيع لغة الوعي «الموضوعية» ارتيادها والصدح بتحولاتها، حيث يتسلل الوهج الشعري إلى البنية السردية ليشرخ رتابة الحكى ويبطئ حركيته، ومن ثم تنتقل مجموعة من التحولات السردية من مستوى الحركة الحديثة إلى حركة وجدانية تسافر بالحواس داخل الأشياء، وهو ما يفضي إلى كتابة تؤول إلى ذاتها، فيما هي تتزوج

بالخطاب الحكائي المتعدي، بشكل يولد صراعا ثابتا بين الوظيفة المرجعية بمهامها الإحالية، والوظيفة الشعرية التي تستدعي تفحص شكل المرسلة ذاتها (6)، على نحو ما نلفيه في خطاب «علي نور» المستهل بقوله :« أنا فارس أنتظر على الرصيف...» (12،ص13) بيد أن تدقيق المفاهيم، يجعلنا نميز، فعلا، بين شعرية هذه اللغة الروائية، وبين شعرية القصيدة، بشكل يستدعينا لنعتها بتوصيف مفهومي آخر أكثر ملاءمة، هو «اللغة الانفعالية» (7).

* لغة نقدية: تصلنا عبر صوت السارد كامتداد للغة الجماعية (المفترضة) الخاصة بشريحة المثقفين، ونمثل لها بالقول السردي التالي: غادر فلقي أحمد بن الشيخ... يأكل وينام، ثم يتمشى خطوات ليعود فيأكل وينام....لا يقرأ، لا يطالع، لا يذاكر. مهمته أن يشاهد كيف يخرج الله الليل من النهار والنهار من الليل (ص187) ذلك أن لغة السرد تتمثل الآية القرآنية المضمنة بسورة الحج، بما هي تركيب أسلوبي موروث، مع إدراجها في سياق يوحي بالمفارقة، وينهض على النقد الذاتي، بغية توليد معنى جديد، يتغيا السخرية من عطالة «أحمد بن الشيخ» بما هو نموذج «للانسان» المتصالح مع الذات، المغيب لأسئلة الكينونة وقلق الوجود...

الهوامش:

* تحاول هذه القراءة «استكمال» تصور قاربنا بعض علاماته في مقال سابق حول «أسلوبية الرواية المغربية الجديدة»، نشر بالملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد 345. (جريدة مغربية).

1ـ عبد الله العروي، الفريق، المركز الثقافي العربي، البيضاء، د.ت.ط.

2ـ راجع ملامستنا لغياب المعمار الكبير في السرد المغربي، بمقال نشر بالملحق الثقافي لج. إ. ش، تحت عنوان «الرواية المغربية وسلطة التقتير»، عدد 348.

3ـ ثمة تسميات متعددة تسم لغة المحكي المتغذية من الفصحى، منها: اللغة الثالثة، اللغة الوسطى، الفصعامية، العامية الراقية... ويبدو لي أن توسل المؤلف بهذا المستوى اللغوي، يتغيا مهادنة «الفصيح» والانضباط لسلطته الرمزية، وهو ما يشكل إحراجا لحمولات العامية، التخيلية والتداولية، غير أن أستاذنا الدكتور محمد برادة عارض هذا الطرح، في تعليق شفوي له على هذه القراءة في صيغتها الأصلية، حيث دافع عن المسوغات الخطابية للغة الثالثة، من حيث هي كيان ملموس، تولد عن التحولات الثقافية (واللغوية) للحركية الاج تماعية.

4– pierre v zima Manule socioc- ritique, picard 1985 p.121.

5ـ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ص130.

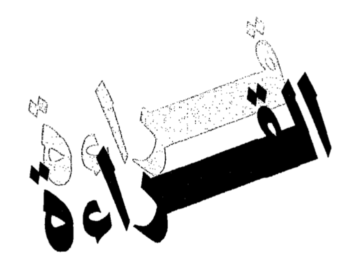
6– Jean yves Tadie, recit poe- tique p.u.f 1978,p7-8.

7- R. Jackobson, huit questios de poetique seuil, paris 1977 p81.

■ قراءة القراءة: رشيد يحياوي

■ قضايا منهجية في دينامية النص الروائي

محمد الداهي



• رشيد يحياوي

عن أية رواية وأي قارئ يتحدث كتاب نذير جعفر «رواية القارئ»؟ هذان سؤالان نفترض أن متلقي هذا الكتاب قد يطرحهما على نفسه أو على الكتاب قبل تصفحه وقراءته. نفترض أيضا أن المؤلف لم يختر عنوان كتابه مصادفة، بل عن وعي بدور العنوان في التلقي وفعله في القراءة، وخاصة أن من بين ما أسنده إليه في الإنجاز، معطى العتبات والمداخل النصية وضمنها العنوان.

يوحي عنوان الكتاب بأن فصوله ستخصص لبناء محافل نظرية حول موضوع مقترح هو «رواية القارئ». أي عرض مفاهيم ومقولات ترصد حدود وتمفصلات نوع روائي يجسده العنوان السالف. إذ ليس للكتاب عنوان فرعي يشير إلى حقيقة المحتوى القائم على دراسة منجزات نصية روائية، لا على عرض مفاهيم ومعطيات نظرية في نظرية الرواية. العنوان بصيغته المعروضة يتغيًا الانخراط في نسق من القيم الرمزية لتلقي الرواية ودراستها في مجرى النقد العربي المعاصر عامة، من حيث نزوعه لنمط الدراسات المهتمة بمجال القراءة والتلقي في المقام الأول. لذلك كان من وظائفه ما أعطى لهذا الكتاب صفة مائزة له عن غيره من الكتب المخصصة بالكامل لدراسة نصوص روائية مختلفة. ومع أن الكتاب لم يلتزم في فصوله بآلية معينة من الآليات الشائعة في نظريات القراءة بصورة جاهزة، فإن أفق انتظار المتلقي لا يخيب مع ذلك. لأنه يكون

قد تهيأ بقراءته لمقدمة الكتاب، لتلقي عمل تأويلي يزدوج فيه بناء المعنى بمحاجته، ووصف مقومات تحقق ذلك المعنى بتقويمها.

يتبين لنا من مقدمة الكتاب أن الرواية المذكورة في عنوانه ليست رواية واحدة بل روايات متعددة لروائيين مختلفي الأقطار والمنازع التخييلية، هم: نجيب محفوظ وهاني الراهب ووليد إخلاصي وحيدر حيدر وإسماعيل فهد إسماعيل ومحمد أبو معتوق ونهاد سيريس ونضال الصالح وعبد القادر عقيل وعبد الإله عبد القادر. غير أن هذه الروايات منسوبة لقارئ واحد أصر العنوان على تقديمه بصيغة التعريف لا التنكير، وكأنه قارئ معروف عند المتلقي محدد الملامح. نقصد بذلك أن تثبيت اسمه بالتعريف - القارئ - يوحي بأنه فاعل متواطأ على فعله القرائي. بحيث يكون جامعا لجنس القراء الآخرين. فهل هو كتاب في قراءة القراءة، أي أن الأمر يتعلق بمجموع قراء تلك الروايات، فيكون الكتاب بمثابة إعادة بناء الوقائع للرواية من خلال مجموع القراءات التي عرضت لها وقدمتها؟

تخالف مقدمة الكتاب هذا التوقع بأن تنبهنا إلى أن القارئ المشار إليه ليس جامع قراء بل واحدا منهم لأنه نذير جعفر عينه، فنذير جعفر يتخلى في مقدمته عن الصيغة التعريفية التي قدم بها الذات القارئة في العنوان، منضبطا من ثمة للمقدمات التي تسم فعل القراءة عادة، أي أنه فعل لا يتغيّا التسلط المطلق على النص، وإنما اقتراح آليات لفهمه وتركيب دلالاته ومقاصده المفترضة. يقول في المقدمة: «لقد أطلقنا على هذا الكتاب عنوان «رواية القارئ» لأن قراءاتنا للروايات التي نتناولها فيه هي التي تجسد فهمنا وتحليلنا لكل رواية منها، وبالتالي فهي روايات قارئ واحد من بين قراء عديدين في أزمنة القراءة نفسها، ربما اتفق أو اختلف معهم في قراءاته، وربما انتقص أو أضاف إلى النص الذي تناوله، لكنه حاول أن يقدم قراءاته هو متحررا قدر الإمكان من سطوة النص، وسطوة المؤلف، وسطوة الانتماء الإيديولوجي». (ص 14)

وبهذا التقديم نستطيع إعادة قراءة العنوان وبنائه بما يناسب ترميم واقعة تلقينا للكتاب، من عنوان «رواية القارئ» إلى عنوان «رواية قارئ» أو «روايات قارئ»، فباقتراح كهذا، نكون أكثر انشدادا لمعرفة الروايات وقارئها معا. لأن الصيغة التنكيرية أكثر حثا على فضول المعرفة وعلى توقف سد الثغرات التي تحدث في عمليات التلقي الأولى، كما ذكر نذير جعفر نفسه في دراسة أخرى له (البيان عدد 363).

في فقرته المذكورة، يعقد المؤلف / القارئ، مع قارئه ميثاقا معينا، هو أن تتحرر قراءته قدر الإمكان من سطوة النص والمؤلف والإيديولوجيا. وبوصفنا قراء مستهدفين بكتابه، من حقنا أن نسائله عن طبيعة هذا الميثاق ومدى التزامه به. ولعل المفهوم من ميثاقه،

أن قراءاته لن تكون أسيرة لما يمليه عليها النص، ولا للمكانة الرمزية لصاحبه، ولا حتى لموقفه الإيديولوجي. فهل من اللازم أن تتحرر القراءة من كل ذلك؟ وهل عدم تحررها منه ينقص من كفاءتها؟ إذا أخذنا بمفهوم عام للقراءة بوصفها وأنواعها ضروبا من المنجزات الممكنة، كانت القراءة التي تخضع لسطوة المؤلف أو لسطوة الانتماء الإيديولوجي، ضمن ذلك الممكن إذن، فالأولى قد تتمثل في القراءة السيكولوجية، فيما الثانية قد تتمثل في القراءة الإيديولوجية. كلتاهما قد تبررهما سياقات ومقاصد راجعة تحديدا لـ «سطوة النص» أو لسطوة السياق الواقعي، أو حتى لـ «سطوة القارئ». وإذا نفينا القراءة الإيديولوجية مثلا، لم يخل موقفنا من إيديولوجيا أخرى. أما الامتثال لسطوة النص، فقد ينتج نوعا من القراءة المتماهية التي تستند إلى «شرعية» نصية، بأن لا تقدم قراءة خطية، بل قراءة للنص في شكل كتلة تركز على متعته ولذته كما هو الشأن في بعض القراءات البارتية أو ما يسمى عند بعض النقاد بالقراءة العاشقة.

ولعل نذير جعفر أراد التأكيد على عدم أحادية فعله القرائي وعدم انحيازه لطرف من أطراف الواقعة التواصلية دون آخر، على حد ما يتأكد في مواضع متفرقة من كتابه. ليس غريبا إذن أن نلفي في قراءته درجة من التوازن تراعي تشارك تلك الأطراف بما فيها مرجعيات المؤلف والنص والإيديولوجيا. ففي أولى فقرات الكتاب المخصصة لرواية «**قلب الليل**» يطالعنا بقوله عن نجيب محفوظ مستحضرا معطيات خارج نصية: «الإنسان في عالمه الداخلي، المجتمع المصري في شرائحه وتحولاته وتياراته الفكرية المتصارعة، الزمان في جريانه وعبثه وسخريته، المكان بأبعاده الجمالية وظلاله الحضارية والروحية، رحلة الحياة والموت والسؤال المتيافيزيقي عن سرهما. التاريخ كماض مستمر في نسغ الحاضر.. تلك هي بعض المدارات التي طاف بها نجيب محفوظ في تجربته الروائية الإبداعية على مدى نصف قرن أو يزيد». (ص 17).

تؤشر هذه الفقرة على ما يأتي:

أ- إن القراءة لا تنصرف إلى «قلب الليل» انصرافا مباشرا.

ب- تستند إلى معطيات متعلقة بالعالم الكلي لروايات نجيب محفوظ.

ج- تعبر عن أفق انتظار محدد لتلقي نص روايته.

وهذه العناصر الثلاثة يمكن إجمالها في صدور القراءة عن أفق انتظار يشاركها فيه قراء ومتلقون آخرون للعالم الروائي لمحفوظ عامة. وقد برهن نص القراءة بالفعل على استجابة «قلب الليل» للأفق المذكور. بل إن نذير جعفر عمل على توجيه قارئه أيضا للانخراط في الأفق نفسه، إما بتكريس «سطوة المؤلف» وتعزيز علو درجته، أو بالنيابة عن القارئ في ذلك. فمن دلائل سطوة

المؤلف عند القراءة كل ما أثبت أهمية الدور والخصوصية المحفوظية كقوله: «ولعل خصوصية محفوظ.. تكمن في صدقه الفني وتصويره الواقعي للبيئة المحلية ونفاذه إلى جوهر الشخصية الإنسانية في صراعها مع نفسها والعالم المحيط» (ص 17). بل لقد انحاز نذير جعفر انحيازا كليا لنجيب محفوظ في آخر فقرة من فقرات قراءته، ومعلوم أن لختام القراءة تأثيرا نافذا في متلقيها، حتى قال: «إن نجيب محفوظ، بنفاذه إلى جوهر الشخصية الإنسانية، وتصويره للمشكلات التي نعيشها على أبواب التحول من زمن إلى آخر، هو ما جعل أعماله تنتشر وتلاقي الاهتمام بين مختلف الشرائح والطبقات قبل وبعد «نوبل». وهذا يكفي لمنحه أرفع الأوسمة». (ص 26).

وبوسعنا إذا راجعنا الفقرات المقتبسة من الكتاب، وبحثنا في تشاكلها، أن نحدد المطالب التي ترومها الذات القارئة في الرواية وتحبذها وترتاح إليها كلما عاينت حضورها فيها. وفي مقدمتها مطلبان:

أ- النفاذ إلى جوهر الشخصية الإنسانية بتنوع أنماطها ولغاتها.

ب- الصدق الفني في تصوير الواقع بتنوع مظاهره وتعقيداته.

هذا المطلبان يمثلان أفقا معينا لتلقي الرواية أقرب إلى استحسان الرواية الواقعية منه إلى التجريبية. على أن الذات القارئة في حالنا هذه، لا تطلب على أي وجه جاء وعلى أي شكل حصل، بل تشترط أن تتحقق مطالبها بما يلزمها من آليات وشروط الخطاب الروائي، حتى لا تتحول الرواية إلى انعكاس فج للواقع وتعبير صارخ عن المقاصد الإيديولوجية. ولذلك وجدت في نجيب محفوظ مثالا حيا لما تنشده فآثرته بالتقديم في الكتاب على غيره من الروائيين، ولم تعرض له بالنقد والتصحيح كما فعلت مع نظرائه. قد تختلف بعض القراءات القليلة مع ما ذهبت إليه الذات القارئة هنا، لكن التلقي الجمعي لنجيب محفوظ، يعزز على الجملة ما ذهبت إليه.

لقد ذكر الكاتب / القارئ في مقدمة الكتاب بعضا من أنواع القراءة، كالقراءة الظاهراتية، والتحليلية التركيبية والمتماهية والدوغمائية، معلنا أنه لا ينحاز إلى إحدى هذه القراءات دون أخرى. فهل يفيد ذلك أن قراءاته ضرب من التوفيق بين الأنواع القرائية؟

نحن نرى أنها ليست توفيقا على وجه الإجمال والعموم وإنما على وجه التخصيص. نقصد أن صاحبها وفق بين ضروب معينة دون أخرى. إنه ينفر على سبيل المثال نفورا ملحوظا من الشكلانية، حتى أنه حكم على هذه «المسكينة» حكما قاسيا. فنعت الأعمال التي تقف عند النظام اللغوي للنص ولا تتعداه بأنها «تصب في النهاية في المستنقع الآسن للشكلانية العقيمة التي تفصل الأدب عن الحياة»، مع أن الكاتب يعلم جيدا أن لتلك الشكلانية مبرراتها التاريخية والمنهجية ووجاهتها العلمية في

الأدب واللسانيات. وأنه لولا تلك الشكلانية «العقيمة» لما ظهرت الشكلانية «المنهجية». النظرة الصائبة عند الكاتب للنص يجب أن لا «تنحصر في حدود أدبيته، بل لا بد من الانتقال إلى التقييم الذي يتضمن في النهاية موقفا فكريا/ جماليا، على أن لا يكون هذا الموقف مفروضا منذ البدء، بل يتم استخلاصه من التشكيل الداخلي للنص، ومن بنيته الداخلية وأسلوب تحققها فنيا» (ص 12).

ليس لنذير جعفر - إذا صح فهمنا - موقف رافض كليا للشكلانية والبنيوية، وإنما لبعض تياراتهما. بذلك نحتفظ باستثماره للشكلانية والبنيوية ضمن آليات قراءته وهي في رأينا أربع آليات مهيمنة، ثلاث منها منصرفة للموضوع المقروء، وواحدة منصرفة لقارئ القراءة. فالثلاث الأولى تتمثل في:

أ- البنيوية السردية واللغوية.

ب - التقييم الجمالي.

ج - المعيار الاجتماعي.

هذه الآليات، دعامات يستند إليها فعل القراءة في موضوعه المقروء المتحقق في النصوص الروائية في حالنا هذه. أما الآلية الرابعة، فمتمفصلة مع سابقاتها من جهة أنها دعامة لفعل القراءة، ومختلفة عنها من جهة أنها لاتتوجه إلى موضوع القراءة، وإنما إلى قارئها المفترض. لا نقصد بالقارئ المفترض فاعل القراءة الأولى الذي هو مؤلف الكتاب، بل متلقي فعله، أي قارئ الكتاب. وسنسمي هذه الدعامة بالمقصد التحريضي. كما نرى أن موضوعها قد يستهدف ثلاثة أطراف هي:

أ- كاتب النص.

- قارئ النص.

ج - قارئ القراءة.

إننا ننظر للقارئ تحديدا في ذاتين:

أ- ذات القارئ فاعل القراءة.

ب - ذات القارئ متلقي فعل الفاعل للقراءة.

فالأول هو المنتج لقراءة معينة، والثاني هو متلقيها الذي قد يتحول بدوره إلى منتج إذا انتقل من قارئ ساذج غفل أو مستهلك، إلى قارئ فاعل بفعله في إعادة بناء الأثر القرائي. وسنتجاوز في مساقنا هذا موضوعي المقصد التحريضي، أي كاتب النص وقارئه، مكتفين بموضوعه الثالث، أي قارئ القراءة، والمقصود به كما ذكرنا، القراء المفترضين الذين يتوجه إليهم نذير جعفر بوصفه الفاعل لقراءة النص. وسنؤخر ذلك إلى أن نفرغ من تبين الآليات/ الدعامات الثلاث الأولى. ونعرض للجميع على وجه الإجمال.

أ- البنيوية السردية واللغوية:

يستمد نذير جعفر في قراءته ركائز من السرديات البنيوية، وخاصة الفرنسية منها كما طورها جينيت وتودوروف، حتى أن بعض فصول الكتاب ينقسم إلى محاور يختص كل واحد منها بظاهرة من الظواهر الروائية كما قاربتها السرديات المذكورة. ومفهومه للعمل الروائي بوصفه بنية شمولية

حاضر في مجمل فصول الكتاب. لذلك يبدو مهتما اهتماما بينا بأن يعطي لقراءته طابع الإحاطة بكافة الجوانب والمظاهر في نوع من المراوحة بين تقديم هذا المظهر أو ذاك حسب ما ترتأي القراءة مناسبته لخصوصية كل عمل روائي. أما مدونة المصطلحات والمفاهيم المستعان بها في هذا المساق، فمثل حديثه عن زمن الحكاية وزمن الخطاب، وعن الصيغ والرؤئ السردية كعلاقة السارد بشخصيات الرواية وأحداثها، وكمثل حديثه عن الزمن الروائي من حيث الحذف والتلخيص والاستباق، أو حديثه عن المكان وعلاقته بالوصف والزمن والشخصيات، وبنيته من جهة الانغلاق والانفتاح والألفة والعداء. أما محفل الشخصيات فله حضور متميز، إذ نظرت له القراءة من زواية النسق العلائقي الذي تنتظم ضمنه تلك الشخصيات بتقابلاتها. وهذه الفقرة من قراءته لـ «قلب الليل» تفصح عن بعض ما أومأنا إليه. يقول: «ومن التقابل على مستوى الشخصيات إلى التقابل على مستوى المكان / الزمان، حيث نجد القديم يقابل الجديد، والماضي يقابل الحاضر، والنهار يقابل الليل، والمكان المنفتح... يقابل المكان المغلق... وهذه التقابلات تدخل في نسيج الحبكة الروائية متناغمة مع سيرورة الصراع الذي ينتظم الرواية من أولها إلى آخرها» (ص 23).

وفضلا عما تكشف عنه هذه الفقرة، نرى لنذير جعفر اهتماما آخر بالفضاءات النصية حتى أنه خصها بفقرات كاملة مستقلة نسبيا عن غيرها من الفقرات ذات العناوين الفرعية، كما في قراءته لروايات **هاني الراهب وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد القادر عقيل.**

غير أن اهتمام المؤلف بالبنية السردية والمناصات الفضائية، لم ينسه البنية اللغوية للأثر الروائي، إذ استفاد في ذلك إلى حد بعيد بالمنهج الباختيني، لكنه في الوقت ذاته، توقف عدة مرات عند المظهر الروائي في بعده اللغوي الشكلاني لدرجة استعانته بأسلوبية الانحراف أثناء رصده لبعض الظواهر الأسلوبية في رواية إسماعيل فهد إسماعيل. ومن المعروف أن المظهر الأسلوبي في الرواية العربية ما زال يفتقر للبحث والتلقي النقدي في نقدنا المعاصر. والأعمال المنشورة في اللغة العربية حول هذا الموضوع تعد على رؤوس الأصابع، جلها ترجمات تناولت الأسلوب والصور البلاغية في الرواية. وانتباه نذير جعفر لذلك في جل قراءاته يعد أمرا مطلوبا ومحمودا.

ب ـ التقييم الإجمالي:

يؤكد المؤلف في مقدمته أن مضمون الكتاب ومنهجه العام هو «قراءات نقدية تطبيقية... لكن روحا واحدة ورؤية نقدية متقاربة تنتظمها». تطرح هذه القولة مشكل التداخل بين القراءة والنقد عامة، ومشكل التداخل بين عنوان الكتاب ومقدمته خاصة. فالعنوان يتحدث

عن القراءة، أما المقدمة فتتحدث عن القراءة النقدية. والظاهر أن ذكر المؤلف لمصطلح «قراءة» في العنوان مجردا من الصفة النقدية، أتى على سبيل الإجمال. إذ إن حقيقة ما عرضه الكتاب فهو بالتحديد ما ذكرته المقدمة.

ومع أن مفهومي القراءة والنقد يتداخلان أحيانا حتى ليصعب التمييز بينهما في فعل الإنجاز، فإن القراءة تنحو - عامة - نحو فعل ينهض على التأويل بوصفه فعالية بنائية تقترح خلقا إضافيا بوصف النص، أما النقد فينحو نحو فعل تقويمي ينهض على فعل الحكم على العمل. وإذا تداخل فعلا القراءة والنقد أفادا خلق منجز يتضافر فيه الوصف والتأويل مع الحكم التقويمي والتقييمي من جهة أخرى.

ولما كان الفعل القرائي في هذا الكتاب مرتدا لآليات رامها وذكرها وهويحدد البنيات الدلالية والشكلية والسردية للآثار الروائية المختارة، فإن الفعل النقدي يتمظهر في مواقف عديدة صرحت بها الذات القارئة الناقدة وهي تصدر أحكاما وتكشف عن «عيوب» (مثل صفحات: 86 - 87 - 93 - 94 - 95 - 96 - 100 - 101 - 102) ونكتفي على ذلك بما أورده في نقد رواية محمد أبي معتوق: «وإذا كان الراوي ينجح في المحافظة على عنصر التشويق والإمتاع من خلال تطعيم السرد بمشاهد الوصف حينا والسبر والاستبطان السيكولوجي حينا آخر، فإنه كثيرا ما يخفق في عرض أقوال الشخصيات أثناء الحوار فيما بينها حيث يبدو منطوق الشخصية غير منسجم مع موقعها ومستواها» (ص 86).

ربما يطرح في حالة كهذه سؤال حول ما إذا كان ما وصفته الذات القارئة الناقدة بالإخفاق إخفاقا بالفعل؟ ولو عددناه إخفاقا هل هو عيب؟ وهل من الضروري حين يختلف النص مع جهاز القراءة أن تصدر عليه أحكاما سلبية؟

لقد لاحظنا أن جل الأحكام التقويمية سلبية كانت أم إيجابية، راجعة لمقابلة النص الروائي بمعيارين، يتمثل الأول في منظور فكري (اجتماعي وإيديولوجي) معين تتبناه تلك الذات، والثاني يتمثل في معيار قواعد اللعبة الروائية الباختينية، وبين المعيارين أكثر من تشاكل أوضحه التصادي في السوسيولوجيا الروائية. هذا ما نعرض له في النقطة الموالية مختصرينه في ما سميناه بالمعيار الاجتماعي.

ج - المعيار الاجتماعي:

تستند القراءة للمعيار الاجتماعي بالتفاتها لمستويات المضمون والأطروحة ورصدها للتناظر الممكن بين عالم الرواية وعالم الواقع. وقد وقف نذير جعفر عند هذه المستويات من العمل الروائي حتى أعطاها الأسبقية في مواضيع متعددة بأن خصص الفقرات الأولى من بعض قراءاته لروافد الواقع الاجتماعي المؤسساتي ورؤية الروائي لها.

وفي قراءته لرواية «**بلد واحد هو**

العالم» لهاني الراهب قدم مسألة التقويم الفكري لأطروحة الرواية على باقي أهداف القراءة، فقال في مستهل قراءته: «من حقنا أن نتساءل إلى أي حد نجح الكاتب في توظيف الأسطورة وإعطائها بعدا جديدا، وهل نتفق في ما طرحه من أفكار عبر هذا النسيج الرمزي الكثيف للرواية؟». بناء على هذا المدخل، رتب المؤلف أوراق قراءته، فقدم ما ارتد منها لمعيار الموضوع بقوله: «قبل أن نجيب عن هذه الأسئلة وغيرها لا بد لنا من وقفة مع الرواية نبين فيها موضوعها وفكرتها الرئيسية، ونستقصي عناصرها الفنية، ونجلو ما غمض فيها من رموز ودلالات» (ص 28).

فعن أي موضوع تتحدث الرواية في نظر قارئها؟ ههنا يتدخل التقويم الاجتماعي الإيديولوجي الذي أعلنت القراءة مرات عديدة تبرؤها منه. تقول القراءة: «الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله هذه الرواية هو البرجوازية الصغيرة بأحلامها وانكساراتها... الطبقية الأخرى» (ص 28). فمن أين استمدت القراءة مرجعية جهاز وصفها هذا؟ لقد استمدته بالتأكيد من الخلفية المعرفية للبنيوية التكوينية والسوسيوروائية كاللوكاشية والباختينية، وإن كان للباختينية سهم وافر فيها. وتعلقا بها سلف ذكره نحدد للقراءة مرتكزات سوسيوروائية في مقدمتها:

1 - التنميط الطبقي للشخصيات (ص 34، 40).

2 - تعيين الأطروحة الروائية (ص 35، 91).

3 - الأسلبة الروائية (ص 32، 74، 111).

4 - المناظرة بين البنية الروائية والبنية الاجتماعية (ص 32).

5 - التصريح بالضرورة الباختينية (ص 11، 95، 96).

في مساق ذلك تتبنى الذات القارئة النموذج الباختيني خاصة، فتستند إليه في تقويم النصوص الروائية إلى حد اعتبارها أن ما انبنى على تعدد الأصوات وأسلبة لغاتها هو النموذج الروائي المثالي، وأن ما خالفه، وصف عندها بالقصور والارتباك والضعف والنقص. لنقرأ مثلا حكم الذات القارئة النهائي على رواية **«دار المتعة»** لوليد إخلاصي: «لقد نجحت» **«دار المتعة»** إلى حد كبير عبر سياقها الواقعي / الأسطوري في إحداث انزياح دلالي في معنى الأشياء والأمكنة وفي علاقة الزمن بالحدث، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة، لكنها لم تستطع عبر ذلك السياق أن تبني عالما روائيا يقوم على التنوع الكلامي / الاجتماعي، بما فيه من تباين وتناقض وصراع، ذلك العالم سيظل المقدمة الأولى للجنس الروائي مهما حاول الخروج من جلده» (ص 85، 59).

ما الذي يضطر الذات القارئة لإصدار حكم نهائي كهذا؟ لماذا لا تقر بأن لـ «دار المتعة» عالمها الروائي الخاص بها والذي لا يلزمه أحد أن يكون مماثلا للعالم الروائي ذي

التنوع الكلامي الاجتماعي؟ ثم لماذا هذه المصادر على مستقبل النوع الروائي بتغليف هيكله بالجلد الباختيني تغليفا حتميا نهائيا؟

ليس لذلك تفسير سوى الثقة التامة للذات القارئة في جهاز معرفتها المرجعي، فهو الذي يحملها أولا على التركيز على المعيار الاجتماعي، وثانيا على تبنيه في نموذج روائي معين. والأمثلة على ذلك عديدة، منها ـ فضلا عن السابق ـ حكمها على رواية **«الزمن الموحش»** لحيدر حيدر بضعف المعمار الروائي لاستغراقها في لغة المجاز بدل «لغة السرد الحياتي»، وخضوعها لهيمنة صوت الكاتب بدل التعبير عن أصوات متعددة. (ص 67). كما أن للذات القارئة الموقف نفسه من رواية **«جمر الموتى»** لنضال الصالح (ص 100).

لقد استفاد نذير جعفر من سوسيولوجيا الرواية عامة، في الالتفات لعدد من التيمات والبنيات التي تتعدى الخطاب الروائي من حيث مكوناته السردية إلى المنظور الفكري والقيم الاجتماعية والإيديولوجية التي يصدر عنها الروائي.

إن القراءة قد تقف عند هذه البنيات مواقف مختلفة، فقد تكتفي بالكشف عنها، وقد تتعدى ذلك إلى اتخاذ موقف مخالف لها. وفي حالنا هذه، نلاحظ أن القراءة نشطت فيها آلية حجاجية تمثلت في معارضة الذات لبعض الأطروحات الروائية، وفي تقويمها تارة وتفنيدها تارة أخرى.

ومع أن نذير جعفر انتقد في مواضع عديدة الإقحام المباشر للإيديولوجيا في العمل الروائي (ص 95، 96، 100)، كما انتقد إقحام الإيديولوجيا في القراءة، بل أكد على عدم الخلط بين «موقف الكاتب الفكري والمنظور الإيديولوجي الذي يتمحور حوله العمل الفني» (ص 12)، فإنه لم يجد بدا من الاستعانة بالنقد في نقد الإيديولوجيا وفي القراءة النصية. ولأنه كان واعيا بصعوبة الانفكاك من ذلك وبخاصة من توظيف في قراءته آليات سوسيولوجية روائية، فقد نبه في المقدمة إلى استحالة حياد القراءة. إذ قال: «وإذا كانت القراءة الحيادية شبه مستحيلة في تقديرنا، فإن قراءاتنا لا بد وأن تكون غير بريئة تماما لأننا محكومون في المحصلة بقراءتنا السابقة (إطار القراءة) التي تتدخل في توجيه مسارنا وجهة قياسية معيارية.. كما أننا محكومون بدرجة أو بأخرى بمواقعنا الطبقية وانتماءاتنا الفكرية التي مهما حاولنا التنصل من تأثيرها في تقييمنا للعمل الفني فلن نفلح تماما». (ص 14).

نستطيع، ترتيبا على هذه القولة أن نضع الحجاج الإيديولوجي في مستويين. الأول مستوى حجاجي صرف، أي أنه انصرف لمحاجة الأطروحة الروائية في ذاتها. والثاني مستوى حجاجي أدبي، أي أنه انصرف لمحاجة الأطروحة الروائية في تبنينها السردي. ونكتفي للاستدلال على ذلك بمثال

واحد لكل مستوى.

1 ـ المستوى الأول، قول الذات القارئة عن رواية «بلد واحد هو العالم» لهاني الراهب: «إذا كانت الطبقة العاملة قد فقدت دورها فإن البروليتاريا الرثة ـ كما نعتقد ـ لن تكون البديل الثوري المنتظر، لا في الوقت الحاضر ولا في الأفق القريب، فهي ما زالت مهمشة وبعيدة عن دائرة الصراع المباشر ولا سيما في البلدان النامية وذلك بحكم تكوينها الحديث، وأصولها الريفية، وتفشي الجهل والعلاقات الطائفية والعشائرية الطائفية، والعشائرية النفعية في صفوفها» (ص 35).

2 ـ المستوى الثاني، قول الذات القارئة عن رواية نهاد سيريس: «إن تطابق وعي الكاتب مع وعي شخصيته يجعل من هذه الشخصية قناعا يتستر به أمام القارئ ليخفي حقيقة ذاته ومواقفه. ومن هنا لم يكن عبد الله شخصية واقعية لها وجودها الموضوعي بقدر ما كان ستارا للدعاوى السياسية المباشرة التي يروج لها الكاتب. ولعل هذا ما أوقع الرواية في كثير من الضعف والارتباك» (ص 93).

لن ننخرط نحن أيضا في مناقشة أو محاجة نذير جعفر في مواقفه وثوابت معتقداته الاجتماعية والنقدية، إذ لكل ذلك مبرراته الطبقية والفكرية كما ذكر هو نفسه في المقدمة، فنحن إنما ننظر لشكل القراءة وآليتها كيف تحققت ولا نرى تقويمها ومحاجتها مناسبين لمساق كالذي نحن فيه.

ما يستحق التنبيه إليه في اعتقادنا، هو أن الآلية الحجاجية عند الذات القارئة بمستوييها المذكورين، أضفت على فعلها القرائي دينامية ملحوظة. فلم تركن القراءة للحياد السلبي ولا للمجاملة. بل تفاعلت مع النص الروائي تفاعلا خلاقا، لم تتردد فيه عن إعلان الاختلاف مع النسيج المتحقق في النص شكلا ودلالة وأطروحة. فعينت الثغرات التي اهتدت إليها فيه، سواء من حيث البنية الأنواعية كنقد الشكل الكلاسيكي في الرواية (ص 86)، أو من حيث لغتها وأسلوبها وفضاؤها الطباعي والنصي، أو من حيث نقد مقاصدها وأطروحتها.

ولعل التعدد المعقد للعوالم الروائية، هو الذي أملى على نذير جعفر تعدد آليات قراءته ومقاصده، بحيث لاحظنا أنه، مع إعجابه الشديد بالنموذج الباختيني واعتباره له معيارا نصيا وجهازا مفاهيميا، انفتح على روافد السرديات البنيوية والشعريات الشكلانية. فما الذي حمله على ذلك كله؟ هناك في تقديرنا ثلاثة عوامل لتفسير ذلك هي:

1 ـ إن نذير جعفر بانتمائه لجيل جديد من النقاد، أراد التأكيد على أن انتماءه هذا ليس انتماء زمنيا فحسب، بل انتماء معرفيا أيضا، ولا مناص له لإثبات ذلك من الانخراط في نقد جديد هدفه تحديث قراءة النص. وكتابه الجديد يحمل ملامح من هذا التوجه وإن كان يحتاج لمزيد

من الحبك المفاهيمي والمنهجي.

2 - استجابة نذير جعفر للتنوع النصي في المتن الروائي المقروء. وهو متن متراوح بين روايات تأخذ بالسرد الكلاسيكي الروائي، وأخرى تنزع نحو الرواية الجديدة، وبين روايات يطغى عليها الهاجس الإيديولوجي، وأخرى تنحو منحى السرد الاستبطاني التأملي.

3 - تداخل ثلاثة مقاصد في القراءة، أولها الكشف عن جمالية الرواية، وثانيها تقويمها ومحاجة أهدافها، وثالثها تحريض القارئ على قراءتها. والأخير منها هو موضوع النقطة الأخيرة الآتية:

د ـ المقصد التحريضي:

لقد أرجعنا هذا المقصد لآليات القراءة عند الموقف. وقد يُعترض علينا بوجوب التفرقة بين الآلية والمقصد. ومع صحة جواز الفرق بينهما، فإننا إنما ننظر للآليات على وجه الإجمال من حيث تضمنت كل ما قامت عليه القراءة وانبنت عليه بما في ذلك مقاصدها.

لقد ذكرنا أن موضوع المقصد التحريضي ليس العمل في ذاته، لأن ذلك وإن كان ممكنا، فليس انصرافنا إليه بل إلى القارئ المحتمل والمفترض للكتاب تحديدا. أي قارئ قراءة نذير جعفر. وهذا المقصد عندنا من تجليات تداولية القراءة.

إننا نقصد بالتحريض لجوء الذات المحرضة إلى مختلف الوسائل التي ترى أنها مساعدة على حمل الذات المستهدفة بالتحريض على القيام بالفعل المحرض من أجله. وهنا بالتحديد أنواع من التحريض قد تتلبس بمقاصد أخرى. وتقوم بتلك الأنواع بمقاصدها ذوات نحددها كالآتي رفقة موضوعها:

- كاتب النص.
- فاعل القراءة الأول الذي يتحول بعد الانتهاء منها إلى قارئ لها، كما هو شأن فاعل النص أو كاتبه الذي يتحول في مرحلة لاحقة إلى قارئ له.
- قارئ القراءة العام. أي كل متلق لها ليس بالضرورة فاعلها أو كاتب النص الذي اختارته موضوعا لها.

أما أنواع التحريض، فنرى أن إجمالها ممكن في نوعين رئيسين:

أ ـ التحريض الإيجابي: وهو أن تحرض الذات موضوعها ليقوم بفعل إيجابي.

ب ـ التحريض السلبي: وهو خلاف الأول.

ولكل من النوعين مستويات خطابية يتحققان بها خاصة من جهة الصيغ التداولية فالتحريض الإيجابي قد يتم مثلا بالترغيب والتحبيب، والتحريض السلبي قد يتم بالتهديد والتنفير. ويتم كل ذلك استنادا إلى آليات نصية وخطابية كالإقناع والتأثير العاطفي من جهة، والمكونات الأسلوبية والسردية والبلاغية من جهة أخرى. وليس بين الأنواع والمستويات والآليات حدود انفصال تام. كما أن مقاصد التحريض بين الفاعلين المذكورين قد تتطابق وقد تتعارض. ولسنا معنيين من كل ما اقترحناه في هذا

المقام سوى بمسائل محددة. ونرجو أن يتاح لنا مجال لتطوير هذه الاقتراحات في دراسات خاصة.

نخلص في ضوء ذلك إلى أن الذات الفاعلة للتحريض هي مؤلف الكتاب، أو موضوعها المحرض فهو قارئ الكتاب، وأن نوع التحريض إيجابي، وأنه يقوم على مستوى الترغيب والتحبيب، وأن الآلية التي يتم بها، آلية إقناعية استندت إلى الاستدلال بالكفاءة الروائية في النصوص المدروسة المقروءة. وكل ذلك من أجل أن تستجيب الذات القارئة لقراءة الروايات المقروءة في الكتاب. فبذلك يتحقق تحريض تام الإيجاب. فالمحرض يدعو لفعل إيجابي ومن ثم تحريضه بفعل إيجابي أيضا.

أين يتمثل المقصد التحريضي عند نذير جعفر إذن؟ نحدد للبرهنة على ذلك مظهرين:

أ ـ وعي الذات القارئة (المؤلف) بمقصده التحريضي وإعلانه في مقدمة الكتاب. إذ صرح بما يلي: «نأمل أن يلفت ـ هذا الكتاب ـ الانتباه إلى هذه الأعمال، ويحفز على قراءتها ويعمق الحوار بين القراء حولها» (ص 14).

ب ـ تبني الذات القارئة استراتيجية نصية تداولية، باستثمارها خواتم قراءاتها لما لها من أثر في التلقي. فقد ألفيناها في عدد من خواتم تلك القراءات حريصة على تأكيد أهمية تلك الروايات وخصوصياتها الإيجابية المائزة لها ولصاحبها، لقراءتها وفتح حوار حولها.

نواجه هذه الصيغة في ختام نصوص **نجيب محفوظ وهاني الراهب وإسماعيل فهد إسماعيل ومحمد أبي معتوق ونهاد سيريس ونضال الصالح وعبد الإله عبد القادر وعبد القادر عقيل.**

لقد قال نذير جعفر في ختام قراءته لرواية «كف مريم»: «ما أحوجنا في مثل هذه التجارب إلى فتح أبواب الحوار حولها حتى لا تظل حبيسة الأدراج» (ص 113). **ونحن نرى أن نذير جعفر قد فتح حول الروايات التي قرأها حوارات لا حوارا واحدا فحسب حتى غدا كتابه بمثابة ورشة عمل نشيطة بتفاعلات قراءاتها. بل نعتقد أن من قرأ الكتاب مصاب لا محالة بسحر وجاذبية تلك الورشة لحد الانخراط فيها. إننا نعد الكتاب مقدمة مبشرة بناقد طموح اختار أصعب فروع النقد، أي التطبيقي التحليلي الذي يضع انفلات النظريات على محك المنجز. فإن كان الكتاب عرف بعض الصعوبات المنهجية والاصطلاحية، فبسبب التمنع والخصوصية النصية، فما أحوجنا هذه المرة أيضا، لأن نفتح حول هذه التجارب النقدية القرائية أبواب الحوار لنحقق متعتين، متعة قراءتها، ومتعة مناقشتها.**

هامش:

صدر كتاب «رواية القارئ» لنذير جعفر ضمن منشورات دار شرقيات. القاهرة مصر ط1 / 1999.

قضايا منهجية في دينامية النص الروائي

محمد الداهي

تقديم:

يأتي مؤلف دينامية النص الروائي(1) ليتوج المجهودات التي اضطلع بها أحمد اليبوري في تدريس مادة الرواية لأجيال متعددة، وتكوين نخبة من أرباب القلم، والإشراف على بحوث جامعية. فإلى جانب سعة اطلاعه على مختلف التيارات النقدية والمنهجية، فهو قد اكتسب تجربة واسعة وبصيرة نفاذة في سلوك المقاصد وسبر وتحليل مختلف أشكال وأصناف الأعمال التخييلية. ولهذا المؤلف فتنة خاصة، تتمثل في كونه صادرا عن ناقد صموت لم ينتج لحد الآن إلا مقالات ودراسات متفرقة في بعض المجلات والدوريات والصحف، رغم طول باعه وتنوع إبداعه في النقد القصصي والروائي المعاصر، ومنفتحا على متن ممتد على طول خمسة عقود لبيان ما يستتره ويختزنه من أسئلة وقضايا فكرية وبنائية.

يتكون المؤلف من أربع دراسات تطبيقية يتصدرها تقديم نظري، ويعقبها تركيب عام. خصصت الدراسة الأولى للتكون النصي في الزاوية للتهامي الوزاني، والمعلم علي لعبدالكريم غلاب، وانكبت الثانية على علاقة المرجعي بالاستطيقي في الغربة لعبدالله العروي ولعبة النسيان لمحمد برادة، وتمحورت الثالثة حول اشتغال النص في رحم اللاشعور (المرأة والوردة لمحمد زفزاف وبدر زمانه لمبارك ربيع واشتباكات لأمين الخمليشي)، وحللت الرابعة التباس العلامات في الجنازة لأحمد المديني وأحلام بقرة لمحمد الهرادي والمباءة لمحمد عزالدين التازي.

سنسلط الضوء على القضايا المتعلقة بمنزلة الجنس في المتن الروائي، وتصنيف الأعمال الإحدى عشر إلى أربعة محاور، والثوابت المنهجية المتحكمة في المؤلف برمته، وذلك حتى نستخلص ما يحفل به، ونبين ما ترتب على المجهود الذي بذله صاحبه من نتائج هامة ومفيدة.

1 - منزلة الجنس الحكائي:

ترتبط مسألة التجنيس بالتصور الذي نكونه على النص انطلاقا من بنياته ومكوناته الداخلية، ومن مرتكزات نظرية محددة عبر العصور. وهي مهمة الناقد بامتياز، فهو الذي يحدد العلاقة بين الظواهر الاختبارية والمفاهيم، ويعطي لكل نص منزلته الملائمة انطلاقا من استراتيجية خطابية محددة: فإما يبين أن العلاقة بين النص الأدبي والنص النموذجي مبنية على التضعيف، وإما أن تكون العلاقة مشيدة على قاعدة التحويل. ينتمي أحمد اليبوري إلى هذه الفئة الثانية

من النقاد. وهو ما جعله يتبنى التجنيسية (la genericite) بوصفها وظيفة نصية، ومؤشرا على وجود صيغ خطابية سردية متنوعة، ومقولة إجرائية لإعادة النظر في التعيينات الجنسية (generique) المقترحة من طرف الكتاب. يَندُّ اليبوري عن الخارجية الجنسية (l'ex-teriorite generique) معتبرا أن النموذج هو مجرد مادة من المواد التي يشتغل بها(2). فالتعيين الجنسي المقترح من طرف أغلب الروائيين لم يجترفه بسحره وجاذبيته ووثوقيته ومناعته، لأنه استند إلى التصور النقدي الذي ينطلق من الطابع الإجرائي للدينامية التجنيسية، وتحصن بخبرة نقدية حصيفة جعلته يدقق النظر في المكونات البنائية الداخلية، ثم يعيد تصنيفها في الخانة الجنسية التي تلائمها.

ترتبط **الزاوية** بالسيرة الذاتية التي تجد امتدادها في كثير من النصوص التراثية العربية، وذلك على نحو المنقذ من الضلال للغزالي والتعريف لابن خلدون والفوائد الجمة لعبدالرحمن التنمارتي. وما يميز الزاوية عن الشكل السير ـ ذاتي المتواضع عليه، هو أن الأنا تندمج في المجتمع بدلا من أن تنشغل بالتفرد والتميز. تندرج رواية المعلم علي لعبدالكريم غلاب ضمن رواية التمرس والتكون، وهي تنهل موادها التكوينية والتجنيسية من السيرة والسيرة الذاتية. بالإضافة إلى ارتباطها بهذين الجنسين، فهي تتقاطع ظاهريا مع القصة القصيرة.

«إذ من الممكن اعتبار كل مرحلة على حدة من حياة علي في المطحنة ودار الدبغ والخرازة داخل النص قصة قصيرة تقدم شريحة حياتية ذات إيقاع خاص يسودها انسحاق الفرد وغربته داخل الدوائر الاجتماعية المغلقة التي كان يعيش فيها» ص36.

وقد أسهم المكون الإيديولوجي في إقامة تفاعل بين مختلف الأصوات واللغات والرؤى، ولحم المكون القصصي داخل بناء روائي متراص.

قبل أن تصبح رواية الغربة في الشكل المعروفة به الآن، كانت قصة موسومة بـ على هامش الأحداث(3). وعندما أعاد المركز الثقافي العربي نشرها مجتمعة مع رواية اليتيم سنة 1980، أصبحت مصنفة داخل الخانة الروائية. اعتبر اليبوري لعبة النسيان إبان نشرها سيرة ذاتية تسترجع وقائع صاحبها، ثم تعامل معها بوصفها عملا متأرجحا بين السيرة الذاتية وبين الرواية، ثم أصدر حكما نهائيا عليها مفاده أنها لا تختلف عن بقية الروايات الأخرى سواء أكانت محلية أم عالمية في اتخاذ التجربة الشخصية وصلة إلى معاينة تضاريس الواقع المعيش، واستمداد قوتها من اقتناص اللحظات الحرجة، والنفاذ إلى أعماق النفس البشرية. إن المكونات السير ذاتية ـ تلك التي تتعلق بحياة الكاتب والأشخاص والزمن والمكان ـ جعلت الرواية تنتقل من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي. إذا كانت الرواية تقوم من جهة على خاصية عرض الشخصيات وأحداث متعددة

ووجهات نظر متباينة، ومن جهة ثانية على خاصية توفير حد أدنى من الفضاء النصي للتمكن من تصوير الملامح الجزئية والمواقف العامة ومحور الصراع على المستويين الداخلي والخارجي، فإن رواية المرأة والوردة لا تتوفر على الخاصية الأولى لأنها ترتكز بصفة أساسية على نماذج بشرية في خططها وأفكارها، ولا تتوفر على الخاصية الثانية لأن صغر حجمها جعلها أقرب إلى الرواية القصيرة.

يعتبر اليبوري العنوان الفرعي لـ «اشتباكات» عنوانا خادعا لا يحيل في الحقيقة إلى جنس أدبي بقدر ما يحدد نوعية البناء الحكائي. وانطلاقا من التحليل الماكرونصي استبعد اليبوري انتماء المؤلف إلى القصص بأسئلتها القطاعية، وأثبت - بالمقابل - انتسابه إلى مستوى التعبير الروائي بأسئلته الشمولية عن مصير الذات والآخر. وتتحدد رواية الجنازة عند ملتقى السيرة (سيرة علي) والسيرة الذاتية للكاتب داخل السيرة والروائية. تنفتح أحلام بقرة على أجناس سردية صغرى مستمدة من الرواية الشطارية ورواية الخيال العلمي والكتابة العبثية. وما يمثل نقطة الارتكاز في تفاعل هذه النصوص السردية المتباينة، هو الشكل الروائي الشطاري الذي طبع أحلام بقرة بميسمه الخاص.

لم ينازع اليبوري في التعيين الجنسي الذي يَسِمُ بدر زمانه، والمباءة، وعين الفرس. تقوم رواية بدر زمانه على قاعدة الصنعة المحكمة، والتوتر، والتركيب، والانزياح عن قواعد الكتابة التقليدية بتشغيل محافل سردية متعددة في آن واحد. تنهض رواية المباءة على البعد الدائري الذي يعم المعمار (الضريح، ثم السجن، ثم الضريح)، وعلى الزمن الدائر حول نفسه معاقا كئيبا، وعلى الشخصيات التي تعاني من مصير الاختطاف والاعتقال واليأس، وعلى الأمكنة التي تقترن مواصفاتها وسماتها بموضوعية الموت. لقد أضفى هذا البعد الدائري على العمل صبغة التماسك والتَّضَام. وتتميز عين الفرس بوصفها متتاليات سردية تقوم على التفاعل والتنوع والحوارية، على التوتر بين مختلف المكونات السردية وبين أسئلة الكتابة التي تنبع من صلب المحتمل وصيرورة الحكي.

انطلاقا من جرد اليبوري لمختلف التعيينات الجنسية، واستجلاب أعمال إلى الخانة الروائية، واستدفاع عينة منها، وتأكيد انتماء عينة أخرى إليها، نخرج بتصوره للعمل الروائي. فهو يجب أن يتميز بالعناصر الجمالية التالية:

أ - كلية الموضوع: تتميز الرواية بأسئلتها الشمولية عن الذات والآخر والمصير. فهي تتسم بالقدرة على تناول واستيعاب القضايا الكبرى التي يحفل بها عصر ما، واقتناص الحقيقة الاجتماعية بتمامها. تتناول الكلية بحثا عن قيم أصيلة متمثلة في سعادة منفلتة وتوازن عصي. ويرى جورج لوكاش أن هناك جنسا آخر ينافس الرواية في الشمولية، وهو

المســـرح. لكن لكل جنس بنيـــاته ومحتوياته الخاصة(4).

ب ـ التخييل: يتلطف الروائي في تمويه المألوف والمتداول، وتوسـيع دوائر التـخـيـيل، وتنويع الأشكال، واستيعاب التجارب الذاتية للتعبير عن كلية الموضوع. فإذا اتسم التخييل بالتماسك ارتقى إلى العمل الروائي (على نحو اشتباكات)، أما إذا تخلله التقطع، فهو ينتكص إلى مستوى القصة القصيرة (المعلم علي).

ج ـ الإطار الإيديولوجي: رغم تقطع البنيات الحكائية في المعلم علي، فإن العامل الإيدولوجي أسهم في تلاحمها وتماسكها. «ولم يتم تجاوز مستوى علاقة التفاعل إلا عن طريق المكون الإيديولوجي الذي ساعد على نقل الشـخـصـيـات من مسـتـوى الانفعال إلى مستوى الفعل، ومن ردود الفـــعل الذاتي إلى الوعي الجـمـاعي، ومن مناجاة الذات إلى محاورة الآخر، ومن اجترار الأوهام إلى الدخول في حلبة الصراع وما يرافقه على مستوى الأصوات واللغات والرؤى. وهي كلها مكونات تساهم في تحول القصصي القصير إلى الروائي، وأصبح ما كان يعتبر بنيات سردية متجاورة بنيات روائية صغرى داخل النص الروائي الأصل» ص/ص 36/37. ومن خـــلال هذه المقولة، يتبين أن التصور الذي منحه اليبوري للإطار الإيدولوجي، يحيل إلى مفهوم «الرؤية الجماعية للعالم» (لوسيان كولدمان) الذي يختزل النص في نظام موحد من المداولات، ولا يكترث بالتشاكلات الدلالية المتنوعة وبحوارية الأصوات المتناقضة (ميخائيل باختين، كريماص، بيير زيما).

د ـ التوتر: تكرر هذا المفهوم عدة مرات وفي تحاليل مختلفة: «وليس من الغريب، عندما تقدم هذه اللغات جميعا متجاوزة ينعكس بعضها في مرايا البعض الآخر، أن يسود النص (لعبة النسيان) إيقاع خاص ناتج عن التوتر الذي يسود الأنساق والقيم التي تعـــبـــر عنهـــا» ص 61. «على مستوى البناء السردي تتسم هذه الرواية (المرأة والوردة) بالعفوية والتوتر وغيرها من الخصائص التي تعطي للأحداث إيقاعا خاصا» ص 7. «سنحاول تحليل رواية بدر زمانه لا كخطاب تحليل نفسي ولا كخطاب تربوي.. بل كنص روائي سنسعى لتفكيك بنياته والكشف عن أسرار الصنعة فيها، مع إبراز عناصر التوتر التي تخترقه» ص 81. «وهذا المزج الدقيق بين هذه العناصر الثلاثة يعطي للكتابة الروائية (عين الفرس) نكهة وإيقاعا خاصين كما يخلق أشكالا من التوتر بين مـخـتلف مكوناتها السردية من جهة وبين أسئلة الكتابة التي تتبع من صلب المتخيل ومن صيرورة الحكي من جهة ثانية» ص 109. نكتفي بهذه الأمثلة التي تبين لنا أن اليبوري وظف معجمية التوتر بمعناها الفزيولوجي: «كل قوة تعمل بطريقة ما على إبعاد الأجـــزاء المكونة لجـسـم مـعـين وفصلها»(5). ونستخلص منها مقومات الصراع والشدة والحدة والتفاعل. وهي كلها تدور في فلك

الدينامية الذي يطبع بعض الأعمال الروائية التي تعتني بالمعمار الفني والانشطارية وتعدد المحافل السردية وتشعب مستويات الرمز والأسطورة والالتباس (وخاصة على مستوى الزمن والشخوص والمكان وتوظيف السجلات التعبيرية واللغوية).

هـ ـ التوازن: أشرنا فيما سبق إلى مقولة الكلية التي تفيد قدرة الجنس الروائي على رصد التحولات الاجتماعية والتاريخية بطريقة شاملة، كما تفيد القدرة على تركيب الأجزاء والبنيات الصغرى في إطار عضوي متماسك.

ولما نفحص تحاليل اليبوري نعاين معجميات التنظيم والتوازي والربط والانسجام. وهي كلها تسهم في توازن مكونات النص وبنياته.

2. تصنيف الأعمال:

قام اليبوري بتصنيف الروايات الإحدى عشرة إلى أربع فئات: التكون النصي، والمرجعي والاستيطيقي، ولا شعور النص، والتباس العلامات. وبما أن عملية التصنيف ارتكزت على ما يمتاز به كل عمل من مميزات بنائية، فإننا سنحاول تبريزها حتى نستشف فرادة كل عمل في الخانة التي أدرج فيها، ونتوقف عند الجوانب المنهجية التي تحكمت في التصنيف.

2 ـ 1 ـ يرتبط التكون في الزاوية ببداية تجنس العمل الروائي، فهي تمثل المرحلة التأسيسية على مستوى النص والجنس في آن واحد، وتتضمن أبعادا تاريخية وسيرية وسيرذاتية وبذور الكتابة الروائية. انطلق اليبوري في تحديد التكون من تلاقح الأجناس (باختين)، ومن الإطار العام للبنيوية التكوينية ليموضع الزاوية في عالم الكتابة، وفي خضم التحولات السوسيوثقافية.

مَوْضَعَ اليبوري الزاوية في سيرورة من الإنتاجات التخييلية (على نحو الجاسوسة السمراء، وشقراء الريف، وغادة أصيلا لعبدالعزيز بنعبدالله، ووزير غرناطة لعبدالهادي بوطالب) والمترجمة (ترجم عبدالكبير الفاسي قصص الحمراء لواشنطن أورينغ، وترجم قاسم الزهيري ذهب بسوس لرولان لوبيل)، ومن الأجناس الأدبية (الرحلة، والقصة القصيرة التاريخية، والروايات القصيرة التاريخية..). فكل هذه العناصر تضافرت فيما بينها للخروج من شرنقة المقالة واحتفار مداميك كتابة جديدة في طرائقها وبنياتها وأساليبها. ارتبطت الزاوية بتحولات اجتماعية وثقافية، وبظهور وتشكل وعي إيديولوجي / استطيقي متأرجح بين قيم الماضي ومستلزمات الحاضر، ومتردد في مباشرة الحوار مع الغرب.

لقد ظهرت المعلم علي في بداية السبعينيات. ويرتبط هذا العمل بتكون الجنس الأدبي من حيث تأرجحه بين السيرذاتي والقصصي وبين الروائي. وهكذا فهو يعتبر من الأعمال التي لم تحسم تناقضاتها الداخلية على نحو يمكنها من الارتقاء

إلى المنزلة الروائية. وينتمي إلى رواية التمرس أو التكون، وما يتصل بها من تمرن وتمهن وتعلم.

2 - نستشف من المقطع الموجز الذي صدر به اليبوري محور «المرجعي والاستطيقي» أن التقنيات الجمالية الموظفة في روايتي الغربة ولعبة النسيان تسهم في دعم التشخيص المضاد الذي جعلهما يرفضان «استخدامهما كوساطة بين القارئ والحياة الواقعية»(6)، وأصبح المرجعي بمقتضاها مكونا من المكونات الضرورية والمنطقية للأدلة (lesignes).

وظف عبدالله العروي في الغربة تقنيات متنوعة تشخص العمل ذاتيا، وتموه المرجع المركزي (الغرب). ومن بين التقنيات التي تحفل بها الرواية نجد في مقدمتها الانشطار، والتنسيب على مستوى الأصوات السردية والتعدد اللغوي والجنس والزمن والفضاء.

ومن بين التقنيات الجمالية المستخلصة من رواية لعبة النسيان، نعاين سجلات الكلام، والتشخيص الأدبي للغات الاجتماعية، والمحافل السردية، ورمزية الأم بوصفها علامة إنسانية مشرقة ودافئة وسط عالم الأشياء والأشكال، ولعبة العنوان، والنسبية الملازمة للأفكار والمواقف.

2 - 3 - ركز اليبوري في المحور الثالث على بنيات اللاشعور. حلل في المرأة والوردة رمزية الشكل الهرمي، وفسحة الحلم، ومنزلة شخصية سوز داخل المجتمع. وبين في بدر زمانه ما تحفل به الأحلام من دلالات. يعتمد الحلم الأول على التكثيف الرمزي، ويوظف الحلم الثاني النقل، ويتمحور الحلم الثالث حول تصارع الشخوص من أجل اكتساب الموضوع القيمي (الأم)، ويتداخل في الحلم الرابع (حلم اليقظة) رموز الصراع، وعناصر مستلهمة من المتخيل الديني والأسطوري. ويضطلع الحلم والصورة الشعرية في اشتباكات بتفجير الرغبات المكبوتة، وتحيين الاستيهامات والكشف عن تضاريس اللاشعور الخفية.

2 - 4 - أدرج اليبوري أربعة أعمال روائية في محور «التباس العلامات». حدد في المقطع الذي صدّر به هذا الفصل الإطار العبر لساني للعلامة الدينامية، وأبرز الالتباس الذي تخلفه هذه الخاصية البنائية على مستوى الشخوص والأحداث والزمن والمكان. وهو ما نجم عنه بتوظيف السجلات التعبيرية، وطرائق التنسيب والمفارقة، وتشعب مستويات الرمز والأسطورة. وتتميز الجنازة بتعدد مكوناتها وتشابكها، ولا يمكن أن يكون تحليلها ملائما إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة خاصة في الكارثية والجنون، وفي إطار دينامية الأشكال التي تجلي تداخل السردي والشعري، واندساس التراثي بينهما بوصفه محكيا، وتنكب على ضبط التشابكات والتشعبات والتوترات والاختلافات والتشابهات. ويتسم هذا النوع من الكتابة بالعنف، وتعدد الأجناس واللغات والأصوات، والإحالة على «جنون الكتابة». وتعتبر

روايات شغموم ذات طابع دينامي، لأنها تنتعش وسط النسبية التي تعم الزمن والمكان والشخصيات والأحداث والأحكام. فمثل هذه الخصائص البنائية جعلتها تتوسم بالاضطراب والالتباس، و«تعيش في فضاء الممكن والنسبي، وتنتعش بالسؤال والتحول وامتداداتهما وتشعباتهما» ص 15. وتتجلى دينامية العلامة في أحلام بقرة من خلال تقنيتي التحول والمفارقة. أما في المباءة، فتتجلى من خلال رمزية الدائرة، وشعرية السرد، وتوظيف صور دينامية (السلطة / النشر)، وكشف التقنية.

3 - ثوابت التحليل:

يقوم التحليل على كثير من الثوابت نذكر منها على وجه الخصوص:

أ - المحايثة: يستنطق اليبوري النص دون إسقاط معطيات متعسفة وتأويلات بروكستية عليه (نسبة إلى أسطورة بروكستر). فهو يصيخ إلى نبضاته، ويسبر أغواره، ويحلله بالأدوات الملائمة. وفي هذا الصدد يستبعد الكاتب / الإنسان ويحل محله النص الذي أنتجه. وبما أنه ينطلق من كون النص لا يحيل إلى معطيات خارجية، فهو يحرص على تفكيك بنياته الداخلية، ومكوناته السردية والبلاغية والشعرية.

ب - المهيمنة: يستند كل تحليل على مهيمنة مركزية. فبعد إبرازها وتفكيكها، تدرس بإمعان لأنها تسعف على بيان خصوصية العمل وفرديته، وقدرته على مضاهاة أعمال مماثلة. ويتوقف التحليل على ما يتميز به كل عمل من خصوصية.

ج - الإضاءة: قارن اليبوري بين الزاوية وبين نصوص قديمة (المنقذ من الضلال، والفوائد الجمة، والتعريف) لبيان أن جنس السيرة الذاتية متجذر في التراث العربي. ووازن بين الغربة ونجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم لإبراز أن العمل الأول غير متكلف في اهتمامه وعنايته بالمعمار والسرد والصيغ والشخوص كما هو الشأن في العمل الثاني. وقارن بين أحلام بقرة ونصوص روائية ومسرحية، وتأتي في مقدمتها رواية التحول لكافكا ومسرحيتي الكراسي ووحيد القرن ليونسكو ومسرحيات بكيت لاستخلاص ما بعض القواسم المشتركة المتمثلة في تشخيص روح العصر وما يستتبعه من قلق وعبث ولا جدوى. وقارن بين بدر زمانه وبين الأعمال الروائية الأخرى لمبارك ربيع لاستخلاص خضوع العمل الأول إلى قواعد التحليل النفسي وإحالة الأعمال الثانية إلى مرجعها بوضوح. وحدد منزلة المعلم علي ضمن رواية التمرس والتكون نظرا لارتكازها على العمل والتأمل. إن إضاءة النص بصنوه المحلي والعربي والعالمي لا تهدف في نظر الناقد والباحث اليبوري إلى بيان لعبة التأثر والتأثير في إطار الأدب المقارن بقدر ما تسعى إلى إثارة الانتباه إلى مسألة

التكون النصي، وإظهار ما يجمع نصا بنص آخر يتقاسم معه جملة من السمات.

د ـ تفاعل الماكرونصي والميكرونصي:

يتأرجح التحليل بين المستوى الماكرونصي وبين المستوى الميكرونصي. وهذا ما جعل اليبوري ينظر إلى النص بوصفه بنية شاملة متراصة الأطراف، وباعتباره أجزاء ومقاطع دالة تكون المعمارية النصية. ويعلل اعتماده على التحليلين في القولة التالية. «حاولنا في هذا البحث إعطاء صورة جزئية وأولية عن الرواية المغربية من خلال تحليل نماذج منها على المستوى الميكرونصي والماكرونصي عبر بنياتها السردية العميقة وبنياتها الخطابية السطحية إلى إبراز مختلف العناصر البنائية التي تساهم في تحديد ديناميتها» ص 5. يستقطب المستوى الماكرونصي كل القضايا المتعلقة بالموضوعات والمعمار الفني والبناء الخطابي (المعمار العام للنص، النصوص المتداخلة، المحكي، الإطار، الاستعارة السردية، الدوائر المتداخلة، الأطروحة المركزية، الانشطارية، الإطار العام، الإطار الإيديولوجي، رمزية الفضاءات والشخوص والزمن، الموضوعات الأساسية)، ويستجلب المستوى الميكرونصي كل القضايا المتعلقة بتشذير وتقطيع النص إلى أجزاء ومقاطع وفصول (الصور النووية، المحكيات الصغرى والمؤطرة، الوحدات المعجمية الدالة، كشف التقنية، الدائرة الصغرى، العنوان، العتبات والتصديرات والاستهلالات).

4ـ الطابع الإجرائي للدينامية:

شغل اليبوري الدينامية بوصفها سيرورة تاريخية philogenetic، وهو ما جعله يترصد تطور الرواية المغربية من بدايتها الخجولة إلى مرحلة الاختمار والنضج. وبما أنه يتبنى التحليل المحايث، فقد تعامل مع المتن في تزامنيته حتى يدرك ما يتميز به من خصوصية وفرادة. ويلجأ في أحايين كثيرة إلى الربط بين مكونات المتن، وبينها وبين مكونات مماثلة له خارجه، وذلك بغية التوقف عند الثوابت والمتغيرات، واستخلاص مقومات الدينامية، واستجلاء مختلف العناصر التي تسهم في أجرأتها على قاعدة التجاوز والتفاعل والتعصب والتوتر.

وإذا كان محمد مفتاح قد حدد مقولة الدينامية في سياقاتها التاريخية والابستمولوجية والعلمية التي ولدت فيها وصارت تنتمي إليها، وذلك انطلاقا من نظريات محددة (السيميائية، والكارثية، والشكل الهندسي، والحرمان، والذكاء الاصطناعي، والتواصل والعمل)(7)، فإن أحمد اليبوري استوحاها من تصور جورج ماي. فرغم تأكيد هذا الأخير قدرة سيميائية باريس على إنجاز لغة واصفة ومتماسكة ومعقلنة، فهو يؤاخذ عليها أنها ظلت مجرد دراسة سكونية للأدلة. ومن

خلال التحليل الذي أنجزه على رواية Sylvie لجيرار دي نرفال ورواية التحويل لميشيل بوتور، تتضح الأهمية التي أعطاها لهذه العناصر الثلاثة: تداخل الأصعدة، والتشعب، والكارثية. سنحاول بيان كيف شغلت هذه العناصر في ديناميـة النص الروائي.

أ ـ تداخل الأصعدة: يركز اليبوري على مهيمنة مركزية، ثم يربطها بطريقة جدلية مع أصعدة ومستويات أخرى. وبما أنه تعامل مع المستويات البارزة، فإن ذلك اقتضى منه تقاطع مناهج عديدة والانفتاح على آليات التأويل المناسبة. إن تحليلا من هذا القبيل يتسم بالثخونة لكونه مكونا من مستويات متعددة، وبالحركية لارتكاز عناصره على التوازن والتوتر والتوزيع والهدم والبناء والتفاعل. فاليبوري لم يتعامل مع المتن على أنه فضاء منضدد تتخلله المسالك، وإنما «بوصفه فضاء للتوتر حيث تحدث الانحرافات والاتصالات والعراقيل والتطفلات التي تخاطر ـ من مستوى إلى آخر ـ بإحداث اللااستقرار التام، مع احتمال إحداث بعد ذلك تنضيدات وتموضعات محلية جديدة»(8).

ب ـ التشعبات: تمثل هذه التشعبات الدينامية الداخلية للنص، وتتجلى أساسا في الاتصالات والانقطاعات وسرعة العمليات والتشوهات والاستئصالات. وبدلا من أن تحدث في ماهية المحتوى الحكائي وشكله ظاهرة التضعيف، تزحزحه بموجة التسويات. إن البحر بأكمله يتغير بسبب حجرة(9). يهتم التحليل بسلسلة من التغيرات والتبدلات التي تحدث في مستوى من المستويات، وتؤثر فيه. وهي بمثابة الإيقاع الداخلي الذي يمنح النص سيولة وسرعة خاصتين. ولا تعني التشعبات «القضاء المطلق على النواة (أو مركز الجذب) التي وقع البناء بسببها وعليها، وإنما يعني التفرع والتنوع والتفرش (شكل الفراشة)، وهذا يتلاءم مع طبيعة الأشياء إذ لا تحصل كارثة مطلقة إلا في حالات نادرة»(10). اشتغل اليبوري على التشعب، فبين أن انشطار السرد في الغربة وبدر زمانه ينهض على الرؤية والتصور نفسه، وحلل العلاقة الاستعارية الموجودة بين موضوعات المحكيات المتداخلة، وأبرز حفول الروايات المغربية برموز وصور ممتوحة من المتخيل الشعبي والقدسي. ورغم ما تتسم به بعض هذه الروايات من تصدعات وتشعبات وكوارث بسبب انجذابها وراء هاجس التجريب، يوجد مركز جذب يؤمن الاستقرار، ويوحد العناصر المتنافرة لخدمة قضية موحدة.

ج ـ الكوارث: يرجع هذا المفهوم إلى طوم الذي استلهمه من طروح زيمان، وهو ذو أصل فيزيائي. وبمجرد دخوله إلى الحقل الأدبي أصبحت له منزلة خاصة تفيد أن كل شيء مبني على قوانين مضبوطة ومتطورة في شكل متسلسل وسببي لا تتسرب إليه المصادفات والطفرات. تسهم الكوارث في نمو النص وتناسله وتشعب عناصره، وتعيد

موضعة الصور، وتدعم التوالي الضروري للأحداث والمستويات على أساس النفي الحرماني. فرغم أن دينامية الأشكال في الجنازة تولد عنها تداخل السردي بالشعري، واندساس التراثي بينهما كحكي داخل حكي، فإن السياسة تمثل الموضوعة الرئيسية لنقد الرئاسة وفضح الواقع. يعمل المستوى الشعري في الرواية نفسها على إثارة التصدعات والتشعبات، وخلق فضاء متأرجح بين النظام والفوضى. وتسهم الصور النووية والتشكلات المتولدة على فرز أصناف التنويع والاختراق والتجاوز. ورغم كل ذلك يوجد مركز جذب يوطد بنيان الرواية، وهو المتمثل في الحديث عن الجائرين المفسدين ونهاية سلالتهم. وهي موضوعة متشعبة عن العنوان، وتصاحب القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها.

5 - دينامية الأدلة والصور:

في الختام سأبدي ثلاث ملاحظات متعلقة بدينامية الأدلة والصور. أولاها متعلقة بكتاب أحمد اليبوري، وثانيتها وثالثتها منصبة على مبحث جورج ماري.

أ - تخضع لعبة الصور إلى موجات وقوى ترغمها على التنوع والتغير المتتالين، وتشحنها بإيحاءات رمزية كثيفة وثخنة. لا تهم التشوشات والانقطاعات والاتصالات والتشعبات والكوارث والتنقلات إلا بالقدر الذي تتقاطع فيه مع القصة المحكية، وتحيل إلى الممارسة praxis عوض الجمالية. ورغم ما حققته الرواية المغربية من تطورات وتراكمات، فهي مازالت في مجملها تفتقر إلى الغنى الصوري richesse figurative. وهذا راجع إلى اعتنائها بالتحديث المعماري، وتجريبها لتقنيات مختلفة. هناك روايات - بهذا الشكل أو ذاك - تلامس الغنى الصوري على النحو الذي بينه اليبوري في الجنازة والمباءة والغربة. وهناك رواية لم يشملها التحليل تتأنق في هذا الجانب، ويهيمن الهاجس الجمالي عليها، ونخص بالذكر اليتيم لعبدالله العروي. ويحوي المتن رواية لعبة النسيان التي تحتفي بالهاجس الجمالي لغة ووصفا وسردا، لكن اليبوري لم يفصل ويبرز مكامن وتجليات دينامية الصور فيها.

ب - ظل مبحث جورج ماري محصورا في جانب واحد من مستويات الدلالة، وهو المتعلق بدينامية الصور. ولم يرق إلى مستويات أخرى لملامسة الجانب الموضوعاتي الذي يرتبط بالعالم الطبيعي الموسوم بطبيعة مفاهيمية خاصة. وإن حلل العلاقة الجدلية والاستبدالية للصور وإيحاءاتها الرمزية، لم يتعمق في توزيعها السيميائي لبيان علاقة الأدوار الموضوعاتية والصور بالأشكال الموضوعاتية والسردية formes the-matico-narratives(11).

ج - رغم صرامة المنهج السيميائية لكريماص وتماسك عناصره

ومستوياته، فإنه يطرح مشاكل معرفية كبيرة لا يتسع المجال لحصرها. وهي تهم بالخصوص تحويل (conversion) مستوى إلى آخر، وإدماج عناصر أو مستويات جديدة في المسار التوليدي. وتتضاعف هذه المشاكل لما يتعلق الأمر بسيميائية مدمجة semiotique integree أو بمباحث تسعى إلى المغايرة. لم يبرر جورج ماري موقع تصوره الدينامي داخل المسار التوليدي، ولم يبين كيف تتعالق صوره مع مستوياته المورقة feuil-letes.

خاتمة:

يبرز مؤلف أحمد اليبوري مدى تأزم مدرسة باريس في إضفاء الحركية على الظاهرة النصية وتجديد مفاهيمها لمواكبة المستحدثات المعرفية والمنهجية. ولهذا وجد ضالته في السيميائية الدينامية التي تنصب على التفاعلات وموجات التشويش والكوارث التي تحدث داخل النص، وينجم عنها تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة. وينتعش مفهوم الدينامية على النحو الذي وظفه أحمد اليبوري داخل تعددية منهجية فرضتها خصوصية النص وطبيعته المعقدة. وهكذا تقاطعت في مؤلفه المناهج التالية: سيميائية مدرسة باريس، والسيميائية الدينامية، وسوسيو نقد، والتحليل النصي ونظرية التلقي والتحليل النفسي النصي (أو ما يسمى بلا شعور النص). وتتفاعل هذه المناهج في إطار «تكامل معرفي» للنظر إلى النص من زوايا متعددة، وللتخلص من استبدادية الدال signi-fiant despotique.

ويسهم هذا المؤلف إلى جانب الأبحاث الجامعية والترجمات والدراسات النقدية في التعريف بالاتجاهات النقدية. ورغم المجهودات المبذولة يظل السؤالان التاليان مقلقين:

أ- إن النقد المغربي على وجه الخصوص يستند إلى تصورات نقدية مستخلصة من نماذج عالمية نضجت بعد تجربة ومخاض طويلين. أتليق مثلا بتحليل روايات توجد في أطراف «المركز الروائي الحقيقي»؟ (بتعبير عبدالله العروي).

ب- ألا نلاحظ أن النقد المغربي يتوفر على تصورات حداثية متقدمة في حين لازالت الرواية المغربية مشدودة إلى التجريب ولم تحقق بعد التراكمات المطلوبة؟

1 - أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993.

2 - Jean Marie Schaeffer, (Du texte au genre) in Theorie des genres, Seuil, 1976.

3 - مازال الأستاذ عبدالله العروي يتساءل عما هو الشيء الروائي في مجتمعنا الذي هو دون وعي جماعي، والذي يلائمه الفن القصصي. فما يسمى رواية في العالم العربي هو في نظره مجرد مجموعة من القصص. فهذا الوعي بسوسيولوجية الشكل التعبيري يجعل عبدالله العروي يدقق النظر في التعيين الجنسي لإنتاجاته التخييلية.

4 - G.Lukacs, Solejenistyne, Gallimard, 1970, pp 1/15.

5 - Petit Robert, p 1764.

6 - J.P. Goldenstein, Pour lire le roman, Duclot, 6eme edition, 1975, 18.

7 - محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.

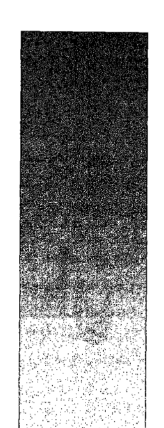
8 - G. Mary, (Des figures aux structures un passage mal fraye), in Poetique, n51, 1982, p 261.

9 - Ibid, p 263.

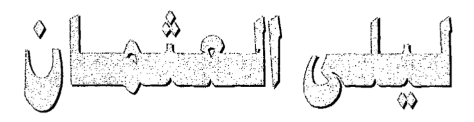
10 - محمد مفتاح، دينامية النص، م.سا ص 14.

11 - انظر في هذا الصدد:

- J.Courtes, Le conte populaire: poetique et mythologie, PUF, 1986.
- J. Courtes, Semantique de l'enonce: applications pratiques, Hachette, 1989.







في «المحاكمة»

• فيصل خرتش

تهدي ليلى العثمان عملها «المحاكمة» إلى الذين آذوا أدبها ورفعوا الدعوى ضد كتاباتها، فقد كانت «دعواهم» حافزا لهذا العمل الأدبي.

ومع الصفحة الثانية تبدأ الكاتبة بسرد وقائع ما جرى لها من مضايقات ومحاكمات وذلك ما بين السبت 28/12/1996 والأحد 26/3/2000

منذ الاستدعاء الأول من قبل النيابة العامة إلى حين صدور الحكم النهائي في قضيتها... ما بين هذين التاريخين نتعرف على عالم جديد تغزل المرأة أحداثه وتزوقه بحبه للحرية وعشقها للحياة في وجه أولئك الذين يريدون الحصار لها ويدفعونها إلى الانتحار البطيء أو الرضا بالأمر الواقع كي تبقى أسيرة مخاوفها وهواجسها،

حبيسة القفص الذهبي، تتزين للرجل العتيد وترتدي له الثياب التي تثيره.

في «المحاكمة» تخرج ليلى العثمان من قصور الحريم لتشهر قلمها في وجه اعداء الحياة الذين يريدون للمرأة أن تظل في كهفها المسحور، يحرسها الرجل الاوحد ذلك الذي ينصب نفسه حارسا للفضيلة يوجه البوصلة، حيث يريد وكيفما يشاء، وعندما تخرج المرأة عن طاعته تريد التعبير عن المرأة التي في داخلها بالكتابة بأي شيء ينتفض الشرف العربي صارخا فترتفع الدعاوي ويكون التشهير والملاحقات القضائية من أجل بضعة سطور اقتطعت من سياقها لتكون دليلا على الجهل والتخلف والركود التي لايزال يرسف فيها المجتمع الشرقي تندرج في بند خاص بها يدعونه «المحافظة» على قيم مجتمعنا الأصيلة».

تبدو الكاتبة مضطربة غير مستقرة، وهذا ما يبدو من خلال الأحداث التي تشكل نسيج العمل ، والتي لاينظمها كل موحد اللهم إلا الحدث (الحامل) الذي ينهض بالعمل من بدايته إلى نهايته ويتضمن وقائع المحاكمة منذ اللحظة الأولى وخلال ذلك تتوالى التداعيات والأحلام والانكسارات والخيبات وانفلات تيار الزمن بين الحاضر والماضي بين أحداث متوقعة، وأخرى متخيلة ، يبسط السرد سيطرته على المتن الحكائي ليستعرض الواقع الاجتماعي الراهن عبر الانثى وعالمها والمحيط الذي تعيش فيه ومعاملة الذكر (الاب، الزوج، الابن، المجتمع الذكوري) لها وهي وحيدة طريدة منبوذة مقهورة حتى بنات جنسها يقفن ضدها وكأنها بفعل الكتابة تفتح باب الشيطان.

وفي شيء من الأسى المفتوح على مصراعيه، تبرز بين ثنايا السطور قضية أخرى فتكون مأساة داخل مأساة أخرى فالكاتبة العثمان تفتح نافذة وعيها على حياتها السابقة بدءا من الطفولة ومعاملة الاب القاسية لها إلى طلاق أمها إلى معاملة الاشقاء لها هكذا عشت في بيت بني على القسوة زوجة الاب، أخ كبير غير شقيق، زوجة أخ يضيق بها قاموس النساء الشريرات في الحكايات.. قلوب لاتعرف الرحمة، اشعرتني بيتمي وهشاشة روحي المستلبة، كنت مجرد شيء تافه يكمل العدد ويستخدم الة لتنفيذ الأوامر، صار البيت سجنا ص9.

ثم تكبر دائرة القسوة وتتسع لتشمل الشارع والمدرسة والعلاقات الإنسانية.

وتجابه الكاتبة كل ذلك بالإصرار على آدميتها والانتماء إلى الفعل الحضاري الذي يتجسد في القراءة الكثيفة، ومن ثم الكتابة حتى، وهي تدخل حرم الزواج المقدس فلا تشغلها أمومتها والاعمال المنزلية عن أداء رسالتها الإنسانية في التعبير عن مشاعرها ومشاعر بنات جنسها تجاه مجتمع ظالم لايرحم ولايزال يتعامل مع المرأة على أنها (شيء) يمكن اقتناؤه وتعليبه داخل

الجدران العالية.

وتترك ليلى العثمان الحرية للتداعيات وما بين الثرثرة والهذر نستطيع أن نرسم صورة عالمها وطريقة حياتها في أدق التفاصيل، وهي ترسم صورة واسعة للحياة في المجتمع الخليجي، كما هي عليه اليوم أو كما كانت عليه قبل اكتشاف النفط، وهي بذلك لاتريد المقارنة بمقدر ما تريد أن توصف الحالة التي آل إليها الناس، من الغرائبية والاستهلاك واللامبالاة وحالة التمدن الخارجي قد انعكس كل ذلك في الحياة العامة ومظاهرها دون أن يمس الجوهر الداخلي للانسان حتى صار يعيش نمط الحياة الأوروبية، وكي يكون العمل أكثر صدقا وواقعية تحشد الكاتبة أسماء شخصيات أدبية وفنية وفكرية عديدة تعاملت معها وصادقتها، وقد وقفت هذه الشخصيات إلى جانبها في محنتها التي تفجرت عندما رفع أربعة أشخاص عليها دعوى بمخالفة القانون وخدش الحياء العام، وذلك مع الكاتبة عالية شعيب.

وقد جاء في الاتهام «قرر الشاكون أنهم وبعد مطالعتهم الكتب المعروضة: (الرحيل- في الليل تأتي العيون) فوجئوا بأن الكتب التي تحمل قصصا قصيرة تدعو إلى ممارسة الرذيلة وتحمل عبارات جنسية بشكل صريح وأحيانا بالايحاء، وهذا مخالف للشريعة والنظام القانوني الاجتماعي للدولة وطالبوا بتحريك الدعوى الجزائية ومنع تداول هذه الكتب ص 38.

وهذان الكتابان منشوران منذ مدة طويلة وهما قيد التداول بموافقة وزارة الإعلام عام 1980، فما هو السبب الذي جعلهم يحركون مثل هذه القضية في هذا الوقت؟

ربطت الكاتبة هذا التوقيت مع الحركة الناشطة للمرأة الكويتية من أجل دخولها البرلمان، وقد جاء في ردها على اسئلة المحقق «أنا لم أقصد من تلك القصص أي إثارة أو تحريض أو إباحية أو دعوى لممارسة الرذيلة إنما جاء الطرح صريحا وجريئا لأن موضوع القصة يتطلب ذلك ص38.

تؤكد الكاتبة على أن وراء هذه القضية تيارا سلفيا متحجرا يلاحق التطور الاجتماعي في كل مجال، وهذا يعني الحد من حرية الكاتب و السيطرة على فكره وإرغامه للتوجه إلى ما يريد هؤلاء ليس ما يريده الكاتب، وأنا أرفض الحجر على فكرة الكاتب» ص41.

ينتهي التحقيق وتصرف ليلى العثمان من النيابة بدون كفالة ويستعجل تنفيذ باقي المطلوب وتبدأ رحلة العذاب والتعذيب النفسي في الانتظار ومتابعة القضية وملاحقة الناس للكاتبة والاسئلة التي تتقاذفها الالسن وموقفها كأم أمام أبنائها، وقد انعكس كل ذلك في السطور القلقة والانفعالات والكوابيس التي راحت ترسم فضاء العمل الفني.. لكنها لم تستسلم ورفعت صوتها عاليا لتقول: سوط التخلف مس كل شيء أنشبوا مخالبهم في كل اتجاه وهاهم

يترصدون الثقافة والأدب.. لم تسلم الصحافة سيق أكثر من صحفي إلى النيابة .. الصوت الجريء مرفوض، كشف عورات المجتمع من خلال قصة كشف للشعر والصوت والعورة وعليه يتوجب تحجيبها وتنقيبها.. هل ترتدي النقاب جهرا ونمارس الرذيلة سرا؟ ص45.

وقد اعتبرت نفسها وعالية شعيب كبشي فداء كيلا ينطلق صوت المرأة للمطالبة بالحرية وبالحق السياسي.

وامتلأت صفحات الجرائد بالمقالات الجادة الجريئة المناهضة لفكر الظالمين من يحاربون المرأة علنا.. ويعشقونها سرا.

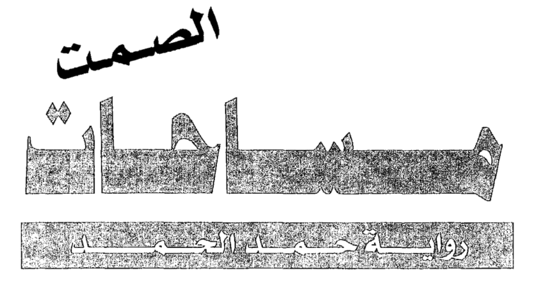
وتسرد الكاتبة ردة الفعل التي أثارها خبر الاستدعاء فتقف الصحافة إلى جانبها كما يستنكر الأصدقاء هذه الحملة الظالمة وتجد تعاطفا حميما من الأهل والقراء وآخرين تعرفهم ولا تعرفهم ويقف الجميع في وجه الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على القيم وأخذوا يطاردون كل من يتحدث في أشياء تعارض فكرهم السياسي وتوجههم المعاكس لطبيعة وأحداث التطور الإنساني والاجتماعي، كما جاء في صحيفة السياسة.

في انتظار جلسات المحكمة يعسكر الخوف والقلق والرعب في رأس الكاتبة ويخرج على شكل كوابيس وردات فعل عنيفة تظهر في النكوص الدائم إلى الطفولة وتقف عند أحداث وقعت لها وأثرت في نفسها لا بل إنها تركت شروخا عميقة بدت واضحة في الانفعالات العنيفة والعصبية الزائدة وعدم القدرة على تدبير الأمور والنزق والهروب الدائم إلى لبنان أو إلى كتب الأصدقاء وآرائهم وشعرهم وأقوالهم ومواقفهم وحتى تحين ساعة النطق بالحكم كان لابد من البحث عن أكثر من منقذ.

المحاكمة

ليست سيرة ذاتية بقدر ما هو رصد دقيق لواقع اجتماعي تعيشه المرأة الشرقية حاولت الكاتبة فيه أن تقرع الأجراس لتقول للذكر الذي يتجلى في صورة الآمر الناهي لقد آن الأوان لتعرف أن المرأة إنسانة من لحم ودم لها مشاعر وأحاسيس ومن حقها أن تعبر عنها وعن حقها في أن تشارك الرجل مسيرته كي تندفع الحياة بسيرورتها دون كبت لحرية جنس على جنس آخر، وذلك من خلال لغة بسيطة سهلة حادة متدفقة ورغم المباشرة والتقرير وإطلاق الأحاكم المنجزة التي فرضتها طبيعة العمل تبقى لمحاكمة خطوة جريئة إلى الأمام للخروج من عالم الحريم.

المؤلف: ليلى العثمان
عنوان الكتاب: (المحاكمة) مقطع من سيرة الواقع.
الناشر: دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - سورية
- الطبعة الأولى سنة 2000.
دد الصفحات 237 صفحة.



رواية حمد الحمد

نشيد يتنكر في رواية!

• أنور محمد

هل فن الرواية هو فن الاحتيال على الأفكار ودفعها للصراع مع الأحاسيس، أم هو فن تضليل الأفكار كي تذهب إلى الحدس ليقرأ لها طالعها؟.

في الرواية التي كتبها الكويتي / حمد الحمد/ مساحات الصمت، وهو صوت روائي جديد إلى جانب إسماعيل فهد إسماعيل وليلى العثمان ووليد الرجيب وطالب الرفاعي وفوزية شويش السالم. نسمع صوت الحدس الذي بدا قوياً ساخراً متهكماً، وكأن اللعبة القذرة لتهجيننا وتحويلنا إلى قطعان ماشية لم تنطل عليه، على الحدس.

تتمدد أحداث الرواية على أحد عشر كوكباً، مفصلاً، يتحرك عليها بطلها مسعود الكوكبي، ليس بهدف كشف البطولة الفردية ذات الحس الشعبي الذكي والساخر من

نمط الحياة السياسية والاجتماعية، بل بهدف القول بأنه ليس هناك شيء أثمن من الحرية إلا الحرية ذاتها.

1ـ فوق السطوح

منذ الكلمات الأولى تتحدث الرواية عن مشروعها ـ مشروع الحرية / مشروع تداول السلطة، مشروع الحكي عن حقوق الإنسان، مشروع تقديم شكوى بالأنظمة السياسية التي اغتصبت السلطة بالدبابات وليس بالانتخابات. لكن (مسعود الكوكبي) الناقد السياسي المتمكن، والذي اجتمعت به دائرة المخابرات اجتماعاً ديمقراطياً وقرر دون ضغط واكراه التوقف عن الكتابة في السياسة، وتحول إلى الكتابة عن الزراعة يقول: لقد شكونا لله مراراً ضد حكومتنا ودكتاتوريتها، ولكن لم يستجب لنا فكيف نبث شكوانا لقمر صناعي؟ص6. سخرية سوداء، ليست كوميديا، حمد الحمد كأنه وزكريا تامر يريان الحياة

في (عربستان) من مجهر واحد بكثير من الواقعية!، بكثير من الألم، بكثير من الحزن ـ لكنهما ومع الأسف لا يقويان على كسره. لذا سيصير سوريالياً، سيصير مفجعاً، سيصير جرح أصبعك أطول من خط الاستواء، وحجم قلبك أكبر من حجم الكرة الأرضية، فالقمر الصناعي (أحرار) الذي وقف نصف ساعة فوق جمهورية عربستان ليستمع إلى شكاوي الناس عن خرق حقوق الإنسان ضحكت عليه الحكومة، ومنعت التجول، لكن المعارضة التي يمثلها سرور البلداني لم تيأس وأرسلت إلى إحدى الصحف رسالة كشفت فيها بأن الحكومة منعت التجول، وأن من سيتجول كان سيعدم!!

2ـ النمل

«الكوكبي» الذي قرر بدون ضغط وإكراه أن يكتب عن الزراعة وعن الأمراض التي تؤذي شجر النخيل، ها هو يستدعى ثانية لدائرة المخابرات الثقافية، لأن مقالته عن النمل كما يحكي لمسرور البلداني، تحرض على العنف وتضر بأمن الدولة، وأن الدولة ممثلة بضابط المخابرات الذي يحقق معه قال له (إننا مفتحين باللبن) وأنه تم قراءة وتحليل مقالة الكوكبي، فالنمل هو الشعب، والنخيل الباسق هو الحكومة، وهي شكل من أشكال أدب الحداثة المغلف بالرمز، ولقد تعهد الكوكبي للمخابرات على ورقة بيضاء بأن لا يكتب عن النمل ـ لكن سيكتب عن النخيل.

3ـ العار

مسعود الكوكبي، يحكي لمسرور البلداني صديقه الذي لم يكن مهتماً، قصة رحيل أحد زعماء الدول الذي جثم على صدر شعبه طويلاً، لكن مسرور البلداني الذي

كان يجري فحصاً لمثانته بعد أن ملأها بثلاثة ليترات ونصف من الماء، يخرج من غرفة الفحص لدخول حالة إسعاف لابن وزير، فيتبول مسرور على حاله دون أن يعثر على دورة مياه !!!.

4. العصافير تحلق جنوباً

مسرور البلداني - رأى العصافير ذات صباح. قال: أنا سأغدو مثلك سأطير وسأطلق لاحيطان تقيدني داخل مبان أسمنتية ولا نوافذ تمنع عني الهواء. راحت العصافير تحلق عالياً.. عالياً وتبتعد عن مبنى البلدية - ص17. أليست هذه أحاسيس (تامرية)؟ أحاسيس بقدر ما تمتلك من بيان السخرية والتشاؤم، تمتلك البراءة، تمتلك شجاعة النقد؟. وعندما يحل المساء وتعود العصافير.. تراه يعبر وسط المدينة يبحث عن العمال المتعبين (العصفور يبحث) ينقلهم إلى منازلهم واحداً تلو الآخر بلا مقابل - ص17. لكنه بعد أن يتحول إلى عصفور ينقل العمال، يتحول إلى آدمي يعمل سائقاً ينقل (حليمة) وبحسه وليس بحدسه الفطري، تعامل معها كآدمية مثله، ولم يدرك أنها عاهرة حتى وصفه زملاؤه بالمصلحة بأنه: كحمار البرسيم الذي ينقله على ظهره ولا يأكل منه - ص 20 لكن حليمة ترد على مسرور البلداني وتسأله: هل تريد أن تتذوق البرسيم يا مسرور؟! ص21. لكن سرعان ما يرتد، سرعان ما يستيقظ النمر الذي كان غافياً بداخله عندما جاءه صوت والده من بعيد وهو يهم بدخول المسجد لأداء صلاة الجمعة تلمس شواربه وترك المصلحة - سائق - وترك البنت حليمة ص22/ كأن النجاسة التي لوثت طهارته، لوثت قدسيته لم يكن يعلم بجشعها، إذ تحول فعل التمرد والرفض والعصيان الذي بداخل مسرور إلى فعل استكانة، هو لم يكن يعلم. وها هو علم.

5. ڤياغرا ڤياغرا

حمد الحمد في روايته (مساحات الصمت) مثلما يملك شجاعة النقد، يملك شجاعة التساؤل - طرح الأسئلة - الرواية روايته، ومسعود الكوكبي هو صوت حدسه/ هو الحدس، وليس زملته، هذا الحدس الذي اعتمد على تقطيع أحداثه - ليس على طريقة السرد الروائي التقليدي، بل على طريقة من يروي ماذا جرى له بالمختصر المفيد/ وليس بالتفصيل الممل. مسعود ضد الزواج ولو استعمل حبوب (الڤياغرا) التي أزعجت صديقه مسرور - لماذا هو ضد الزواج؟؟ مسعود له رأيه الذي سيقوله بدون أي ضغط أو إكراه، وهو جاهز على رأس لسانه لا يحتاج إلى: لكنَّ ولعلَّ، وبما أنَّ، ولولا، وحينما، وريثما، وبناء عليه، وفي، وفاء السببية، وحتى الغاية والناصبة، ولا الماركسية، ولا الوجودية، ولا البنيوية، ولا التفكيكية، ولا حتى العولمة ليمرر رأيه. هو لن يتزوج لأنه: أنا

الكوكبي لو تزوجت فهل سأنجب ابناً بشجاعة عنترة بن شداد يعيد الديار المغتصبة أم سأرزق ابناً بذكاء اينشتين يعيد تفوق العربستانيين الذي طمسه الزمن؟ ص23. إنها أسئلة عظيمة، لأنها تسمعنا صوت كلمات الروح قبل نزوعها انتزاعها من الجسد في رحلته إلى الفناء، فهو لا يحتمل عذابين، عذاب الضمير وعذاب الحكومة!! حمد الحمد يجيب عن أسئلة حدسه بآراء خالية من الغش، وخالية من بلاغة البيان اللغوي، من سحره، فهو لا يحكي عن عذاب الجسد وعذاب الروح كأنه قديس أبداً - هو مثله مثل كل مواطني عربستان، يدافعون عن قضاياهم الخاسرة دون محامٍ لأنها أمام جبروت الرأي الواحد، السائد، المستبد، قضايا خاسرة. ثم لماذا التناسل، التناكح التناسل؟: سأنجب صعلوكاً آخر يضرب على قفاه إذا أراد أن يفكر بعقله أو يقول رأيه بصراحة ص24. لقد شرب كبسولة ثياغرا، مسعود الكوكبي شرب ثياغرا: فصار طويل القامة مفتول العضلات وبدا كأنه حاكم دكتاتور صاريرى الناس أمامه كالذباب ص26، لقد صار في مسعود مثلما يصير (بشريبة الخمر - العرق) عندما يشربون ويسكرون، يطالعون كل كراهيتهم لأمريكا ولحكامهم ولزوجاتهم. حتى أن وزير البيئة الذي ابتلع كبسولة من ثياغرا أخرج آراءه الدفينة فقال لرئيس الحكومة: أنت غير صالح لأن تدير مكتباً فكيف تدير حكومة ص 27، فضحك مسرور البلداني الذي أعطاه الكوكبي حبة ثياغرا ثانية لأن الكوكبي لديه كلام يود قوله أمام مبنى الحكومة!!.

6. بداية ونهاية

عندما جلس مسعود الكوكبي في مقهى بدران، سأل العم مصطفى إن كان بدران صاحب المقهى يؤيد القرار رقم 7656 الصادر عن الأمم المتحدة، فأجابه بأنه يشك في ذلك، يبدو أنها تتطلب من بدران شجاعة ما، وبدران كما يحدثنا العم مصطفى جابن، لأنه يوم أسس المقهى، وضع صورة الملك في زاوية من المقهى وسماه (المقهى الملكي). ولمازال العهد الملكي، أزال صورة الملك، ووضع بدلاً منها صورة الحاكم الجديد وسماه مقهى (الثورة) وبرأي العم مصطفى وبعد أن أقسم بالله بأنه: (لو حكمنا كلبا لوضعت صورته هنا) ص31. وعندما يسأل البلداني العم بدران عن سبب حماسه للمسيرة، يجيبه أن هذه هي المسيرة العاشرة، ولا يعرف هدفها، لكن كل مافي الأمر أن أية مسيرة يجب أن تبدأ من مقهى الثورة وأن تنتهي في مقهى الثورة، لأنه عندما يعود المتظاهرون إلى المقهى يشربون على حساب المحافظة، إذ يدفع مكتب المحافظ المبلغ مضاعفاً ص 36. رشوة طيبة؟!!! حمد الحمد هو هنا يسخر / لا يتمسخر / الفرق كبير - فمن الإحساس باستلاب الحرية وبالقهر وبقسوة الشرط الفجائعي الذي نعيشه، إلى الاحساس بالتفوق،

بالتآمر، بالشماتة فينا. حمد يسخر - حمد يتنتف!

7. حكاية السيدة شريفة

اليهود ستانيون والعربستانيون اختلفوا وتحاربوا وتفاهموا وعقدوا معاهدات سلام دائم، لماذا لا نتبع أنا وأنت خطاهم؟ 39. السيدة شريفة تريد أن تحل الاعتراض، الخلاف مع حارس البناية على دخول الغرباء إلى شقتها حلت الخلاف - أخيراً حلته مع حارس البناية أمين خير الله وفي غرفة نومها، وأعلن أمين خير الله بأنه لم يعتقد أن مفاوضات السلام التي عقدها العربستانيون واليهودستانيون بهذه الصعوبة والسهولة أيضاً ص42.

8. نحو الشمس

يضعنا مسعود الكوكبي الكاتب والصحفي مع زميله مسرور البلداني الذي تحول إلى مصور في جو كاريكاتيري لحال أمة عربستان إذ تتحول فيه إلى مخبر تجارب، وتتحول إلى مضحكة من أمريكانستان وأوربانستان، فإطلاق الطبق الطائر الذي يحجب الشمس ويتنصت ويتجسس علينا كما لاقى استحسان العلمانيين، لاقى استنكار وشجب المحافظين.

9. مساحات الصمت

هي المساحات التي نسكنها، هي القرية الصامتة، قريتنا التي قرر سكانها التحدث بالإشارة لاشتداد سطوة أدوات القمع بعد أن صارت الحكومة تتنصت عليهم / أجواء أوروبلية - خاصة رواية 1984 / الحكومة تستدرج مواطنيها إلى مخبرها فتزرع في أسفل أرنبة أذن كل واحد منهم أجهزة إرسال، أجهزة تتجسس فيها على آرائهم. المرعب أن الحكومة لم تزرع أجهزة تنصتها في العين أو في الأنف أو في الأصابع - بل في الأذن، نكاية بنا، لكي يجيئها الكلام (مفلتراً) نقياً، ونكاية بها اكتشف المواطنون المؤامرة - لم يردوا بعنف - بل ردوا بالإشارات، ردوا بلغة الإشارة. حمد لا يثيره هذا، بقدر ما يثيره ويثيرنا مفتي القرية، إذ يفتي فيما لا يجرؤ أحد أن يفتي فيه..!

10. الأمكنة المعتمة

هناك الكثير من الحمير بيننا، ولكن بفضل خدماتنا انتقلوا إلى مراتب عليا وتم تعيينهم بناء على خدماتنا وحملاتنا الدعائية في مناصب مهمة في الدولة، حتى وصلوا إلى مراتب...! ص63.

11. عطش الأمس

مسرور البلداني فجأة يتغير، باقة ورد وبدلة رمادية، وربطة عنق زرقاء، وحلق لحيته وهذب شواربه وصفف شعره. مسعود الكوكبي تمنى أن لا يكون قد أصاب عقل مسرور شيء ما. إنه يقابل زينب

التي كانت صغيرة وكان يحبها. وكان يكتب اسمه واسمها على كراس اللغة العربية. لما تزوجت من رجل غني انكسر حلمه وها هو الرجل يموت، وترث زينب مالاً كثيراً. وتذكر مسرور كلام والده: (يا بني الرجل يولد وفي عقله صورة امرأة يعشقها) ص.7.

السؤال

هل هي رواية؟.. ما استعرضناه عرّضنا إلى مالم نكن نحسب له/ هذه المتعة - اللذة، لذة القراءة، لذة الحرية؟ أسأل ثانية: هل هي رواية؟ أم أنها استخدمت الشكل الروائي، أم أنها ليست رواية، أم أنها نشيد يتنكر في رواية؟؟!

حمد الحمد يكتب بحدسه ما يراه ببصيرته وبدون أية رتوش. هو يكتب احتياجاته اللاشعورية كما يحسها تماماً، الكوكبي مواطن يمثل القاعدة، هو الشعب، لكن إذا كتب حمد بقوة الحدس، الفكر الحدسي - فأين الحب، أين عواطفه التي سيتدفأ بها الحدس؟. هو في روايته قام بعملية هجوم، غزو على كل مواقع الأفكار اللاعقلانية (الاسطورية) التي تجيرّ المواقف لصالح الحكومة، بمعنى: هو اخترق شجرة النخيل في (النمل) واخترق وحاول أن يرينا هشاشة وسخف إحساسها، وبالتالي قسوة مشاعرها تجاهنا، تجاه انضباطنا وطاعتنا وصفاء وجمال أفكارنا. هل الشجرة يجب أن تجتث؟. هذا ما يسعى إليه حمد الحمد. هو يريد أن يقتلعها. خططه على طول المسار، مسار الزمن الروائي تحمل صوراً عقلية لمشاعره القوية التي تريد أن تنتصر لحدسه على القبح. لكن بأي ثمن وكم الكلفة؟.

هيستريا

حمد الحمد لا يترك ضوء الروح خافتاً، ولا فكرته عن الحرية غامضة، فعندما يشمل الضوء، سنرى روحه تعيش حالة من الهيستريا. لكن الرائعة بسبب من لا معقولية الظلم الذي يمارس عليها، علينا. وهذا ما يستدعي الحلم الذي بنوره، بوهج شمسه تسطع أفكاره، أفكارنا، أن يبقى، نبقى يقظين. حمد في روايته (مساحات الصمت) هو كان النحات الذي ينظر إلى العلاقات التشريحية لجسد في الواقع هو قصير وسمين، بينما يجب أن يشكله، ينحته طويلاً نحيلاً وملوناً. كيف سيكذب علينا؟! هو واقعي / أية مدرسة فنية أو مذهب يجيز له أن يرينا القصير طويلاً، كيف سيحرك الأفكار في الفراغ الذي سيضع فيه منحوتته، يضع فيه شجرة النخيل ويضع فيه. النمل؟ خاصة وأنه يعرف بأن عليه أن يجسد لنا ذروة انفعاله بالحدث، الأحداث الضارية التي يؤسس بها روايته - روايتنا.

صخب وعنف

حمد الحمد في نشاطه الشعوري واللاشعوري، تراه يكتب روايتنا

وبأحاسيس قوية، أحاسيس صاخبة وعنيفة تجاه / الحرية / وهذا ما ترك الرواية قصيرة، تركها تنتهي في الصفحة 70 حيث يجب أن تنتهي في الصفحة 700، لقد أعطاني إحساساً بأنه في هذا العمل - الحكائي - الاستعراضي الاستفزازي، فعل كما فعل فنانو الكهوف عندما رسموا الشياطين والجنيات بشكل غريب ومثير على جدران كهوفهم. فالإنسان دائماً يرسم ويكتب إشارات ورموزا تعبر عن فزعه عن جوعه وعن غضبه، الإنسان البدائي كتب على الجدران، أما الإنسان المعاصر فكتب على الورق ثم حول كتابته إلى صورة كتلك التي رسمها أجداده على جدران الكهوف، وصارت هذه الصور تمتلك القدرة على التضليل والتنويم وغسل الشخصيات والأدمغة وإعطاء الأوامر بضرورة الأخذ بثأر أبيك الذي استشهد في حربه مع اليهود ستان في الحروب الماضية. أو المسامحة - والمسامح كريم/ يفضل مسامحة من أساء إليك وتبوسه من شواربه ومن يديه ومن قديمه وهذا أفضل/ حمد الحمد في روايته يحضر صورة - لا يرسمها فحسب - وبخطوط عميقة على جدران كهوف الإنسان البدائي، بسيطة وعفوية وحتى ساذجة، لكنها من ذاكرة تقدس الحرية لأنها شرط لإعادة الاعتبار للكرامة الإنسانية - شرط للحياة.

من هذه العفوية التي كتب بها حمد الحمد روايته، وهي عنصر المفاجأة، العنصر الذي فاجأنا، باغتنا به، تجئ أهمية روايته، وليس من شدة القسوة، قسوة القلب الذي عند حكومة عربستان، ولا من الظلم الذي يتحول على يد أجهزتها المخابراتية إلى عنف، هي تعرف كما بين حمد الحمد من ظلال شخصيتيه الرئيستين مسعود الكوكبي ومسرور البلداني، بأنه عنف لن يغير ولن يحد من طموح المواطنين حتى لو صار شكله دامياً. فالخوف قد يكون تكتيكاً، لكنه ليس استراتيجية، قد تساير لكن لا تسالم.

يوتوبيا

هذه الرواية تذكرني برواية اللامكان، الرواية التي أول من كتبها كان توماس مور (يوتوبيا) في أوائل القرن السادس عشر - أي الرواية التي تحقق العدل على صفحاتها، لكن لا تستطيع تحقيقه على الأرض، طبعا رواية / مساحات الصمت / ليست رواية طوباوية، لقد كتب كثيرون مثل هذه الرواية وهم كتاب معاصرون مثل: هـ. ج. ولز، ورينيه دومال، وجورج أورويل خاصة عمله (1984). حمد الحمد كان يرسم صوراً سوريالية، لكنها صوراً شديدة الحساسية في التقاط التناقضات، التضادات، الصراعات، أسود يزيل الأبيض/ حكومة تزيل شعباً وليس تذيله. كذلك فعل دومال وأورويل. شجرة النخيل عند حمد الحمد تصير الحكومة، والنمل الذي يزحف عليها هو الشعب، وهذا ما فسرته أجهزة أمنها.

حظيرة

هل عـار وطني، أم عـار قـومي أن ينتقد المواطن حكومته؟. كأني بهذه المصائب التي يسوقها، يعدها حمد الحمد في روايته، يمارس فعلاً انتقادياً منافياً (للحشمة)! ألا يكتب أحاسيسه بحدسه؟ أين الخطأ، أين الجريمة، مسعود الكوكبي يتصرف بدافع أخلاقي أملته عليه غيرته القومية وطبعه، طباعه العربية من نخوة ومروءة. الرواية تفصح عن الهوى، عن الغرام - غرام مسعود القومي، لهذا حمد الحمد لم يكن يهمه أن يفسر، يشرح، يحلل. حمد كان يغزو، كان يطالع الرجولة من داخل مسعود الكوكبي ليس بعنفها، بل بظرفها وكياستها، لقد حول العنف إلى مصاعب وعثرات غرامية في طريق هواه - غرامه الوطن/ ربما لم نجد المكان - أرضاً ذات مساحة فيها كتل إنسانية تشغل حجماً، ولبشرتهم لون ربما أسود، وربما أبيض أو ما بينهما، وأشجار، وروائح عطر تنبعث من الأزهار والورود، وأنهار، وربما بحر وجبال.

حمد لم يهتم، لم يضع ديكوراً، حتى ولا ديكوراً مناسباً ليلقي شخصياته داخله كما تلقي أو تضع ماشيتك في حظيرة، المكان عنده كان (يوتوبيا) - لا مكان كما ذكرت آنفاً، لأن حمد كان ينمي حدثه، أحداثه التي صنع منها مأساته، مأساتنا. لذا صارت كل الأمكنة هي مكانه، مسرحه، مسرح أحداثه المفترض. فحبة الثياغرا - الفياجرا التي شربها الكوكبي ليست لها تلك القدرة السحرية على التهييج، بقدر مالها ذاك السحر على رفع سخونة الفاجعة التي ربطت، تربط أحداث الرواية التي بدت أو تبدو للقارئ العادي بأن لا رابط ظاهرياً بينها. مسعود الكوكبي ليس رجلاً صاحب مشروع نهضوي / فهو ليس محمد عبده ولا عبد الرحمن الكوكبي، كذلك هو لا يرشح نفسه متحدثاً باسم العمال والفلاحين. هو الكوكبي - هو نحن الذين نكره الرق والعبودية، ونملك عقلاً مثقفاً، عقلاً متنوراً، عقلاً ناقداً وغير منتم لحزب أو عشيرة، مسعود كان يطالع ماضي أعماقه من صراعات فيها خوف وغيرة على الحرية - على الديمقراطية.

مسعود الكوكبي إنسان عادي، لكن اهتمامه بالشأن/ بموضوع الحرية، بمصيره المفجع، رفع من سويته الفكرية وصرنا نرى في سلوكه صدى حقيقياً لما يمكن أن نفعله لو كنا مكانه، هو كان يدافع عن حياته، عن أفكاره، لقد تحايل على المخابرات وقبل شرط الكتابة عن الزراعة والنخيل.. لكنه بقي مخلصاً لهدفه الوطني القومي الإنساني النبيل/ مسعود على مسار الرواية كان يتطور روحياً أكثر من مسرور البلداني. بالتأكيد مسعود ليس إنساناً خارقاً، وبالتالي مسرور ليس تافهاً.. لقدكانا يكملان بعضيهما، إلا أن مسعود الكوكبي كشخصية غير استثنائية، فإن واقعه الذي يعيشه ويسخر منه هو الذي كان يحرضه، نتذكر (فاوست) بطل غوته مثال

الإنسان الذي لا يقهره شيء، وكذلك بطله (فرتر) الحالم الطيب إلى أقصى حد، غوته كان يؤسس لبطل نموذج، بطل يحل مشاكله بعقله / بفكره وليس بيديه.

ملاحظة 1

ليس من باب المقارنة ولا المبالغة، مسعود الكوكبي شخصية نمطية، همها القومي هم استثنائي في الرواية العربية وفي القص العربي. دون كيشوت «لسرفانتس» كم هو شخصية نبيلة وعظيمة؟ هو أيضاً شخصية نمطية همها الإنساني هم استثنائي أيضاً. سوى بعض الشخصيات النمطية في الرواية العربية عند نجيب محفوظ والطيب صالح وعبدالرحمن منيف وهاني الراهب وحنا مينا وإسماعيل فهد إسماعيل والطاهر وطار، لا نكاد نعثر على بطل نموذجي حتى ولا وطني، كأن إنساننا لا هم له سوى صرف فواتير نثريات الحاجات اليومية لحياته. مسعود الكوكبي ومسرور البلداني كانا قريبين جداً من ضميرنا ومن وجداننا، لقد أحببناهما لأنهما يحملان سمات وخصائص عامة / رائعة تتميز في قدرتهما على (بلع) الفاجعة دون بكاء أو تململ رغم قسوة الشرط التاريخي الذي تنتج عنه، ولسبب - هو أنهما لم يكتفيا بالنقد (بالحكي) بل ساهما بالفعل / لقد تعذبا وتجرجرا ونقلا بصدق وبحرارة رأيهما دون خوف من القمع - القمع الذي كان موضوعاً، موضوع حمد الحمد الروائي.

ملاحظة 2

المحير في هذه الرواية أن لا عقدة، لا عقد فيها. لكن مسعود الكوكبي ومسرور البلداني اللذين يتمردان ويتحايلان على سياسة القمع والتضليل، والكذب والادعاء، يرفعان النص إلى مستوى عال من الجمال الذي يحيط بالكارثة، يحيط بمصيرها كي لا يفقدا عذوبتهما، أسئلتنا التي يبحثان عن أجوبتها - حقنا - حمد الحمد فجر العقدة ثم دخل يبحث، يفتش عن الذي وضع الثور في قفص وأخذ العصفور للفلاحة.

بداية

كان بإمكان حمد الحمد أن يحول «مساحات الصمت» إلى عمل ملحمي. الكوكبي صوت فيه كل الأصوات، أصوات الشعب العربستاني، فأيامه التي عاشها عبر المساحات الزمنية بدءاً من فوق السطوح فالنمل فالعار - إلى عطش الأمس، وهن إحدى عشرة مساحة كانت تخفي قصيدة ملحمية لحياة شعب، بقدر ما هي عظيمة - حياة الشعب - تتحول إلى حياة تافهة، يتفهها حكام الشعب. طبعاً الرواية تبقى تشكل رمزاً، رمزاً سياسياً ساخراً ذا بعد إنساني مهم، رغم تخلخل البناء الدرامي الذي شفع له أنه كان آثراً طريفاً ومشوقاً. فمسعود الكوكبي لم يذهب إلى الحماقة، فالمأساة - مأساة روحه، ظلت تحمل جمالياتها ولم تفقدها سحرها أمام ابتذال الحياة وقسوة شرطها السياسي الذي يكذب ويراوغ، ويدفعنا إلى أن نعيش في حظائر ومواخير رغم سعة الأرض وجمالها.

قــراءة في رواية «ســاعي بـريد نيـرودا » للتــشـيلي انطونيــو سكارمــيــتــا:

الفن والحياة والثورة!

● بقلم: حسين عيد

صدرت رواية «ساعي بريد نيرودا» للكاتب التشيلي أنطونيوسكارميتا عن دار جفرا للدراسات والنشر عام 1996، بعنوان فرعي «صبر متأجج» (مستمد من قصيدة لرامبو، استشهد بها الشاعر بابلونيرودا في كلمته ا لتي ألقاها بمناسبة حصوله على جائزة نوبل في الأدب) وقام بترجمتها عن الأسبانية صالح علماني.

هي رواية (صغيرة) الحجم: 133 صفحة قطع متوسط، (بديعة) تتمتع بأسلوب حكي (ساخر) بدأ مرحا وانتهى حزينا، (بسيطة) في تناولها لحياة شخص (هامشي) هو ساعي البريد (كشخصية رئيسية)، الذي يوصل البريد اليومي إلى شاعر تشيلي (الكبير) بابلونيرودا (كشخصية ثانوية) وتطور علاقته مع الشاعر الكبير خلال السنوات الأربع الأخيرة من حياته، لتضئ تلك العلاقة (الجدلية) بين (الفنان) والمواطن (العادي)، وليتجلى (سمو) الفن، حين تنقلب الأدوار، فإذا شخصية (الفنان) الثانوية، تصبح هي الأصل الساطع والجوهر المشع، وإذا (المجتمع) أيضا يبرز بتياراته المتصارعة، لتتبلور رؤى الفنان عموما حول (الفن)، (الحياة)، و(الثورة)!

بناء الرواية:

يتكون بناء الرواية من إطار خارجي («مقدمة» و«الخاتمة»)، ومن الرواية (الذي ينساب كفصول، دون ترميم أو عناوين، كما الحياة في تدفق أيامها المستمر، المتتابع).

يحكم الحكي راو واحد، يظهر بضمير المتكلم في إطار الرواية، ويتخفى وراء ضمير الغائب في المتن.

«مـقـدمـة» الرواية (وحـدة) بناء أساسية للعمل، قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها تمهد للرواية التالية في المتن، وقد تظهر المقدمة - من ناحية ثانية - أنها تسعى إلى بث (الوهم) فنيا، بأن ما سيقدم حاليا، قد حدث فعلا في العالم الواقعي، وقد تهدف المقدمة إلى التعريف (بالراوي)، الذي سيقدم الرواية من منظوره وبأسلوبه الخاص، لكن الأهم، و(المستبطن) فيها، أنها تقدم لنا من خلال بنائها (نموذجا) لما سيكون عليه بناء الرواية، وهذا جزء من (سحر) الفن!

الراوي، في المقدمة، كاتب روائي (قد يكون انطونيو سكارميتا، وقد لايكون هو)، أو هو مشروع كاتب لم ينجز بعد روايته الأولى، كان هذا الروائي - يعمل (في زمن هذه الرواية، «التي تنطلق متحمسة وتنتهي تحت تأثير حالة من الكآبة»، والذي يمتد بين عامي 1969، 1973 محررا في جريدة من الدرجة الخامسة، يتولى فيها مسؤولية القسم الثقافي، وفق اهتمامات مدير الجريدة، حيث «تحتضر كل ليلة أحلامي في أن أصبح كاتبا. فكنت أبقى حتى الفجر أحاول البدء بكتابة روايات لا ألبث أن أتخلى عنها في منتصف الطريق يائسا من موهبتي وكسلي في الوقت الذي كان كتاب آخرون من جيلي يحققون النجاح في البلاد وينالون الجوائز في الخارج».

في تلك الفترة، كلفه مديره بمهمة مداهمة الشاعر بابلونيرودا، في مقرّ إقامته في ايسلانيغوا على شاطئ البحر، للحصول للقراء من خلال حوار معه على «الجغرافية الغرامية للشاعر»، وذلك بدفعه إلى الحديث تفصيليا عن النساء الذين عرفهن وأغراه المدير بعدد من الإغواءات حتي يحثّه على القبول، كما كان هناك محفزان خاصان حفزاه على القبول، الأول أن يستكمل (مخطوطا) لرواية توقف فيه عند الصفحة الثامنة والعشرين، وذلك بالعمل ليلا لإنهائه ونهارا مع الشاعر، والثاني أنه قد نوى على شيء تحول إلى هاجس لديه، «وجعلني أشعر بتشابه كبير مع ماريدخيمنيث، بطل روايتي هذه»، هو التوصل إلى جعل بابلو نيرودا يكتب مقدمة لروايته، تدعم موقف نشرها مع دور النشر.

وانتـــهى الكاتب (الراوي) في مقدمته، إلى توضيح بعض النقاط: أن التحقيق الصحفي الممتع عن نيرودا لم يتم - وانظر هنا إلى نموذج أسلوبه الساخر اللاذع، الذي سيحكي به الرواية بعد ذلك «الذي كان القارئ يفضل بكل تأكيد أن يجده بين يديه بدلا من هذه الرواية الوشيكة التي ستحاصره منذ الصفحة التالية، والذي ربما كان سيخرجني من وضعي المجهول إلى بعض الشهرة. لم يكن ممكنا انجازه بسبب مبدئية الشاعر، وليس بسبب أحتقاري إلى الوقاحة. فقد قال لي بلطف لاتستحقه دناءة أهدافي إن حبّه الكبير الوحيد هو زوجته الحاليه مايتلدا أوروتيا، وأنه لايشعر بأي حماسة فعلا، ولا بأي اهتمام لتقليب «ماضيه الشاحب» ثم قال لي بسخرية تستحقها فعلا وقاحتي في الطلب منه كتابة مقدمة

للكتاب مايزال غير موجود، وهو يدفعني إلى الباب: سأكتب لك المقدمة بكل سرور، ولكن عندما تنتهي من كتابة الكتاب».

وعلى أمل انجاز - ذلك الكتاب - «بقيت وقتا طويلا في أيسلا نيغرا، ومن أجل دعم الكسل الذي كان يداهمني في كل ليلة، وكل صباح ومساء أمام الورقة البيضاء قررت الطواف حول بيت الشاعر، والطواف في أثناء ذلك حول من يطوفون حول البيت، وبهذه الطريقة تعرفت على شخصيات هذه الرواية».

فعل الإبداع:

انظر إلى «توزع» الكاتب بين طموحه إلى الانجاز والنشر والرغبة في اختصار المسافات والقفز إلى الشهرة من أيسر السبل (بالحصول على تقديم من بابلونيرودا على كتاب لم يتم بعد)، وبين فعل (الابداع) الذي يخضع لقوانين أخرى متأنية، وحيث لاتكفي الرغبة في الكتابة فقط لتدفق فعل الابداع، فكان البديل إزاء الفشل أمام الصفحة البيضاء، أن يقوم بفعل خارجي (مقدس) هو (الطواف)، أولا، حول بيت الشاعر الكبير، لعله يستمد من إبداعه مدداً، والطواف - ثانيا حول من يطوفون حوله، فانفتح أمامه طريق (الابداع)؛ حيث تعرف على شخصيات هذه الرواية، كأنه يود أن يهمس إلينا بأحد قوانين الإبداع: إنه لايأتي من رغبة مجردة أو من فراغ، بل لابد من معايشة الوا قع، والمعاناة (السعي والطواف)، حتى نهيء التربة لاستقبال البذرة (أو المحفز المناسب)، لكن هذا لن يكون كافيا لولادة العمل مكتملا، بل لابد من تعهده بالرعاية والاهتمام، حتى يستوفى فترة الحمل اللازمة، والتي بلغت لهذه الرواية أربعة عشر عاما، لتولد هذه الرواية، التي «هي نتاج مواز لمداهمتي الفاشلة لنيرودا» ، رغم أنه تلك الفترة كان كتاب آخرون محور اهتمام الصحافة، وأنجز بعضهم الكثير (ضرب مثلا بماريو فارغاس يوسا، الذي أنجز أربع روايات خلال نفس الفترة».

وقد أرجع الكاتب التأخر في الانجاز إلى سبب عاطفي آخر، وهو أن بياتريت نمو نثالث (التي مازالت مجهولة لنا كقراء - وإن كنا سنعرف - فيما بعد - أنها حبيبة وزوجة ساعي البريد)، « التي تناولت الغداء معها عدة مرات في أثناء زياراتها إلى محاكم سنتياغو، رغبت أن أروى لها قصة ماريو، وقالت لي «لايهمني كم ستتأخر في ذلك، ولاكم من الاشياء ستختلق. وبحصولي على مغفرتها المسبقة، فقد تعمدت ارتكاب النقيصتين معا».

والآن لنتريث قليلا.. فهنا لون من (اللعب) الفني، إن الكاتب (الراوي) يحاول أن يوهمنا أن أحداث هذه الرواية قد وقعت فعلا، من خلال مقابلته مع بياتريث غونثالث إحدى شخصيات الرواية التي تناول الغداء معها عدة مرات، ثم حين يضيف «أثناء زياراتها إلى محاكم سنتياغو » (بما يوحي بارتباطها ومتابعتها لقضية ما منظورة أمام المحاكم، قد تكون قضية زوجها ماريد، وهو ما

يثير فضولنا أيضا !!، ثم حين رغبت أن يروي لها قصة ماريو، متسامحة في (التأخير) و(الأخلاق)، وقبول الكاتب (متعمدا) ارتكاب النقيصتين!

هنا، لابد أن ننتبه أن حصول الكاتب (الراوي) على مغفرتها المسبقة، هو من باب الدعابه، لأن الرغبات البشرية مرة أخرى - تطل في أقصى امكاناتها مجرد محفز فني قد يدفع المبدع ويشجعه، لكن (الابداع) يظل محكوما بقوانينه الخاصة، ولعل أحدها تبدى في طول فترة الحمل، التي وصلت إلى أربعة عشر عاما، تتفاعل خلالها الوقائع والذكريات والشخصيات من أتون (مخيلة) الكاتب الإبداعية، حيث يتخلق الجنين، يتلون، يتغير، وينصهر في بوتقتها، لينضج خلال فترة الحمل؛ حتى يولد العمل الفني - في النهاية- واضح الملامح، مكتمل التكوين!

هنا - أيضا - (كاتب) يلعب دورا (رئيسيا)، ويحتل معظم رقعة ساحة المقدمة، كما أوضحنا، بينما تبرز (الرواية) على استحياء، من خلال ومضات خاطفة في دور (ثانوي) وإن كان - ما سيحدث بعد ذلك - هو انقلاب كامل في الأدوار، حين يتعلق دور الرواية، ليملأ فضاء الكتاب، ويصبح هو الدور (الرئيسي)، المركزي، الأصل، ويتضاءل دور الكاتب (المبدع)، إلى مجرد دور (ثانوي)، كراو ، منزو في الظل، وإن ارتدى مسوح الراوي الذي يعرف كل شيء»!

ويبقى، أن فعل (الابداع)، الذي أثاره الكاتب في المقدمة، قد يجد سنده - أيضا - في (تفسير) فشل ماريو (ساعي البريد) في أن يعترف به (شاعرا)، حين لم تفز قصيدته ، التي تقدم بها في مسابقة أجرتها إحدى المجلات، وعرفنا نتيجتها في السطور الأخيرة من فصل الختام.

بدء علاقة:

تفتتح الرواية، مركزة أضواء الحكى على شخص (هامشي) هو ماريو خيمينث، لكنها تقلب الصورة فتتناوله كشخص هام، أو كما يتناول أحد المؤرخين (شخصية هامة)، حين يؤرخ تاريخا محددا لأحد نقاط التحول في حياتها، ثم يغوص محللا:

« في حزيران 1969 كان هناك سببان أحدهما حسن الطالع والآخر مبتذل، قادا ماريو خيمينث إلى استبدال مهنته» ثم يوضح الراوي أن السبب المبتذل هو نفوره من مهنة صيد السمك، التي يمارسها أبوه، والتي تسحبه من أحلام غرامياته منذ ما قبل الفجر، والسبب الاخر السعيد هو امتلاكه دراجة يتجول بها على الشاطئ، من قريته إلى ميناء سان انطونيو، ليكتشف ذات يوم وجود وظيفة موزع بريد خالية في أيسلا نيغرا، ولكنها لزبون واحد فقط هو بابلو نيرودا، الذي يتلقى يوميا كيلوغرامات من الرسائل، ورغم مرتب الوظيفة البائس، قبلها الفتى، ابن السبعة عشر ربيعا، سعيدا.

أقبل الشاب على عمله بنشاط، ومن راتبه الأول اشترى نسخة من ديوان «أغنيات بدائية» لزبونه وجاره

بابلونيرودا، آملا أن ينال إهداءه عليه، ليتبجح به أمام نساء جميلات متخيلات سيتعرف عليهن يوما، وخلال شهرين لم يستطع أن يقدم الديوان للشاعر، حتى انتهى به الأمر إلى قراءته، وهو الأمر الذي شجعه فدسه بين الرسائل، فنال إهداء «مع مودتي، بابلونيرودا» فرأى الفتى أنه «لن يكون لها مفعول مع إغفال اسمه، فقرر إقامة نوع من العلاقة تتيح له يوما التكريم».

وجاءت الفرصة ذات يوم، حين انتزع الشاعر رسالة ميزها من رزمة الرسائل، وفتحها أمام ساعي البريد «هذا السلوك الذي لا سابقة له، والمتناقض مع جدية الشاعر ورصانته، شجع ساعي البريد على البدء باستجواب، بل ولماذا لا نقول على البدء بصداقة». ودار بينهما حوارفهم منه ساعي البريد أن الرسالة خاصة بترشيح الشاعر لنيل جائزة نوبل، وفي النهاية، وحتى ينهي الشاعر الموقف أعطاه ورقة نقدية أكبر من المعتاد، ولكنه لم يتحول، ودار حوار جديد انتهى باعلان الفتى «أحب أن أصير شاعرا» و«لو أنني كنت شاعرا لاستطعت قول كل ما أريده»، ولما لم يتحرك، نصحه «إذا أردت أن تصبح شاعرا، فابدأ بالتفكير ماشيا» «وفي أثناء مراقبتك للبحر، تستطيع أن تبدأ باختراع المجازات».

علاقة حب:

بطبيعة الحال، لم يسعفه البحر، فواصل المشي إلى الحانه، حيث رأى أجمل فتاة لكنه لم يستطع التحدث معها، وفي الصباح طار لاهشا إلى نيرودا، مستغلا وصول برقية إليه، وأخبره أنه عاشق،وحيدا استعجله الشاعر حتى يفرغ للبرقية وأعطاه ورقة نقدية، طلب ماريو من الشاعر أن يكتب له قصيدة بدلا من النقود، فاعتذر الشاعر «لابد للشاعر أن يعرف الشخص حتى يأتيه الالهام» وانظر إلى رد الفتى المتبجح: « انظر ايها الشاعر، إذا كنت ستثير كل هذه المشاكل من أجل مجرد قصيدة،فلن تنال جائزة نوبل على الاطلاق»، وجين فاض الكيل بالشاعر، اضطر أن يفتح البرقية أمامه، فإذا هي من ا للجنة المركزية للحزب، ويعرضون عليه أن يكون مرشحا لرئاسة الجمهورية، ومترفقا بالفتى، مضى معه إلى الحانة، ليريا فتاته.

بعد يومين «جاءت شاحنة كبيرة، تغطيها ملصقات تحمل صورة الشاعر وعبارة نيرودا رئيسا، لتختطف الشاعر من مخبئه، وقد لخص الشاعر انطباعاته في مذكراته «جاءت الحياة السياسية مثل الرعد لتخرجني من أعمالي، لقد كانت الحشود البشرية هي الدرس الذي تلقيته في حياتي. يمكنني أن أصل إليها بالخجل الملازم للشاعر، بخوف الهيّاب، ولكنني حين أصبح وسطها أشعر بالتحول. إنني جزء من الأغلبية الأساسية ورقة أخرى من الشجرة العظيمة التي تشكلها الإنسانية، ورغم أنه في هذه المناسبة أهدى الفتى طبعة لوسادا من أعماله

الكاملة في مجلدين مغلفين بجلد أحمر ومطبوعين على ورق ناعم، مع إهداء كان سيتجاوز أحلامه في وقت سابق «إلى صديقي ورفيقي الحميم ماريو خيمينث، بابلونيرودا، فإن الفتى اشترى دفتراً ثالثا ليسجل فيه الصور المتوقعه التي ستساعده شاعرية المعلم المتدفقة على تصورها». وانظر إلى رد فعل القرويين، وهم يرونه يكتب في دفترة : «كانت تلك الساعات القليلة كافية لكي يشيع في القرية كلها أنه بعد غياب بابلونيرودا عن ايسلانيغرا، يسعى ساعي البريد ماريو خيمنيث إلى وراثة مركزه»!

وهنا ظهر ممثل اليمين، البرلماني «لابيه» في المنطقة في حشد من أنصاره، وراح يوزع منشوراته الدعائية على الصيادين، فتحمس ماريو وأعاد المنشور، معلنا أنه سيصوت لنيرودا، فراح النائب يناور، ثم أفحمه حين قال له سمعت أنك صرت تنظم الشعر، ويقولون أنك تريد منافسة بابلونيرودا فانفجرت قهقهات الصيادين، واحمرت بشرة الفتى، لكن النائب (الحصين) سرعان ما أهدى الفتى ألبوما مغلفا بجلد أزرق مزين بحرفين ماء الذهب، ليكتب عليه أشعاره، عندئذ شعر الفتى، أنه «إذا لم تكن الحياة جميلة فهي محتملة على الأقل»!

لم تتطور علاقة ماريو وفتاته، لإن أم الفتاة شكلت (عقبة) أمامها، خاصة بعد أن أخبرتها الفتاة بتوظيف فتاها لأشعار نيرودا التي كان يحفظها للتعبير عن مشاعره لها. هنا صاحت الأم «لاتخبريني بالمزيد يا ابنتي. إننا أمام حالة خطيرة جدا كل الرجال الذين يلمسون بالكلمة أولا، يصلون فيما بعد إلى اللمس بعيدا بأيديهم» واعتبرت أن ما يفعله الفتى انتحالا.

تحولات مجتمع

في لقطات متناثرة موحية، ومن خلال التماس مع ما يحدث للشاعر الكبير، كانت تبرز تحولات المجتمع التشيلي، وها هو نيرودا وقد عاد بعد شهرين بنفس الشاحنة «مغطاة بصور رجل له وجه أب صارم، وإنما بصدر ذكر حمام في رقته ونبله، وتحت كل صورة كان يظهر اسمه: سلفادور الليندي».

وامتدادا الموقف الأم المعارض، أرسلت للشاعر رسالة قرأها وحدثها تليفونيا فطلبت أن يكون الحوار مباشرا، فدعاها إلى بيته فأعلنت رفضها لموقف ماريو من انتحال اشعاره لاغواء ابنتها، ورفضها القاطع أن يكون بينهما أي علاقة.

وجاءت ليلة الرابع من أيلول، حين كسب سلفادور الليندي الانتخابات في تشيلي، وصار أول رئيس ماركسي ينتخب بالتصويت الديمقراطي، فكانت ليلة مليئة بالاحتفالات، وكلف ماريو رئيسه في مكتب البريد بأداء خدمة شخصية له، بأن يستغل أي فرصة تسمح بها الظروف، ليخبر فتاته أنه ينتظرها في مستودع قريب من الحانة، وقام الرجل بمهمته وتم لقاء عاصف!

وبعد تلك الليلة، فهمت الأم أن معارضتها لم تعد مجدية، فرضخت للظروف وباركت الزواج، الذي عقد بعد شهرين، وكان قد تم تعيين نيرودا سفيرا في باريس، وحين دعوه للرقص في الاحتفال، اعتذر، لأنه «كان يشعر بأنه قد بدأ مهمته الرسمية، ولم يشأ الانزلاق في أمور يمكن لها أن تهيج صحافة المعارضة، التي كانت تتحدث عن الاخفاق المدوي لحكومة الليندي بالرغم من أنه لم يمض على تسلمها سوى ثلاثة شهور.

وقد أرسل نيرودا رسالة من باريس إلى ماريو، «إنني أشعر بالرغبة في الضحك حين أفكر أنك أنت نفسك من سيوزع هذه الرسالة»، وكان مرفقا بها جهاز تسجيل حتى يسجل له كل الأصوات التي يجدها في ايسلانيغرا، وقام ماريو بجهد شاق في تسجيل كل الأصوات الممكنة، مع قصيدة منه بعنوان « أغنية إلى الثلوج فوق نيرودا في باريس» واختتم تسجيله بصوت بكاء طفله حديث الولادة: السيد بابلونيفتنالي خمينث غونثالث!

وحين فاز بابلو نيرودا بجائزة نوبل في الآداب، بث التلفزيون الوطني في تشيلي خطابه في حفل استلام الجائزة، وتابعه الصيادون، وهو يقول: « قبل مئه سنة بالضبط من هذا اليوم، كتب شاعر فقير ورائع، أشد اليائسين فظاعة، هذه النبوءة: عند الفجر، مسلحين بصبر متأجج، سندخل المدن الرائعة».

«أنا أومن بنبوءة رامبو المتنبئ هذه إنني آت من إقليم غامض، من بلاد مفصولة عما سواها بجغرافية قاطعة كنت الأكثر هجرانا بين الشعراء، وكان شعري محليا، مؤلما وما طرا، ولكنني كنت واثقا على الدوام بالانسان لم أفقد الأمل مطلقا، ولهذا وصلت إلى هنا بشعري ورايتي.

وما يتوجب علي بالمحصلة أن أقوله لجميع البشر ذوي النوايا الطيبة، للعمال للشعراء هو أن المستقبل الكامل قد تضمنه تلك العبارة لرامبو: بالصبر المتأجج فقط سنقتحم المدينة الرائعة التي تمنح النور والعدالة والكرامة لجميع بني البشر بهذا لايكون الشعر قد غنى هباء».

أفول نجم وانهيار نظام

عاد بابلونيرودا من باريس، ولم يستطع ماريو مقابلته، لأنه مريض، وكان ماريو قد اتخذ قراره المستقل بالتقدم إلى مسابقة شعرية أعلنت عنها مجلة لاكنيتا رويدا، بقصيدة عنوانها «رسم بقلم الرصاص لبابلو نيفتالي خيمينثث غونثالث» حيث ستنشر المجلة عددا خاصا في 18 أيلول 1973 بمناسبة ذكرى استقلال تشيلي، تنشر على صفحاته القصيدة الفائزة.

وحين ذهب ماريو لاحضار البريد، وجد أن القوات العسكرية قد احتلت المباني العامة في سان انطونيو، وبصعوبه سمح له الجندي أن يأخذ الرسائل والبرقيات من مكتب البريد، وللمرة الأولى اعتمر قبعة ساعي

البريد، وانظر إلى التعبير الجميل، المزدوج الدلالة، الذي عقب به على فعله:« من الآن فصاعدا لايوجد استخدام آخر للرأس سوى حمل القبعة»!

كان جنود الانقلاب العسكري يحرسون بيت نيرودا، فقام بالتفافة واسعة حول البيوت المتفرقة، ووصل إلى الساحل، ودار حول وهاده، متقدما عبر الرمال، نحو بيت نيرودا، توقف وراء صخرة ذات حواف خطرة، وقرأ البرقيات وحفظها تماما عن ظهر قبل، ووصل أخيرا إلى البيت، وسمحت له ماتيلدي بالدخول، وطلب منه نيرودا أن يساعده ليطل على الشرفه، وهناك أسمع له البرقيات التي وصلته من بلاد مختلفة تدعوه إلى قبول اللجوء السياسي إليها، منها السويد والمكسيك، وارتعشت يد الشاعر، وهو يحاول أن يفتح النافذة، وتدفقت من بين شفتيه قصيدة لم يعرف هو أنه قالها، ولكن ماريو سمعها حين فتح الشاعر النافذة وانتهكت الريح العتمة:

« أرجع إلى البحر مدثرا بالسماء،
الصمت بين موجة وأخرى
يفرض حيرة حرجة:
تموت الحياة، تستكين الدماء
إلى أن تنشق الحركة الجديدة
ويدوي صوت الأبدية»

وحملت سيارة أسعاف بابلونيرودا إلى سنتياغو، حيث مات في مستشفى سانتا ماريا في 23 أيلول 1973، وفي الخامسة من صباح ذات الليلة، جاءت سيارة مدنية وأخرى عسكرية، لاصطحاب ماريو لاستيفاء بعض الاسئلة ، فرأى النائب لابيه (حزب اليمين) وهو يشعل سيجارة، وهو جالس في السيارة المدنية، وحين اقتادوا ماريو إلى السيارة العسكرية سمع في الراديو الخاص بها، أن الجيش قد احتل مطابع كيمانتو، وأنه صادر طبعات عدة مجلات منها: نحن التشيليون، بالوما، وكينتا رويدا، التي كان يفترض أن تنشر فيها القصيدة الفائزة في مسابقة الشعر.

ولن تكون «الخاتمة» مفاجأة، حين عرف الراوي، بعد سنوات طويلة، في لقاء مع المحرر الأدبي لمجلة كينتا رويدا، أن الفائز في مسابقة الشعر لم يكن ماريو خيمينث، بل كان شخصا اخر، (قد يتفسر الامر على ضوء فعل الابداع، الذي أورده الكاتب / الراوي في المقدمة، لأن الفتى لم يكن شاعرا موهوبا، وإنما كان مواطنا عاديا محبا للشعر، جاور الشاعر الكبير لفترة، حيث أظلته موهبته العميقة، فظن أنه يمكن أن يكتب مثله، فنحن نجد أنفسنا بسلاسة مدهشة في الفن الجميل، الذي يعبر تماما عما يجيش في صدورنا، لكن (عبقرية) الشاعر لا أحد يشبهها!

وحدات البناء

اعتمد بناء الرواية، على تضفير تياري (حياة) شخصيتين معا.. الأولى خاصة بشخصية (هامشية) هو ماريو خيمينث، وقام الكاتب بوضعه في مقدمه مسرح الرواية ،

كشخصية (رئيسية)، وتعامل معها كما يتعامل المؤرخ مع إحدى الشخصيات الهامة في التاريخ (انظر مفتتح الرواية، حول التاريخ لتحول ماريو من صائد سمك إلى ساعي بريد ووضع حياة الشاعر (الكبير) بابلو نيرودا، في مؤخرة المسرح كشخصية (ثانوية)، لكن تأثيره كان مشعا، طاغيا (انظر إلى رغبة الفتى في أن يكون شاعرا، وإلى دوره المساند لقصة حب ماريو)

واعتمد بناء الرواية على تضفير تياري الحياتين، على أن تكون نقاط التماس بين الحياتين، هي أحداث حاسمة موحية، تختزل فيها حياة الشاعر، ويبرز من ورائها مجتمع تشيلي (الترشيح لنوبل، الترشيح للرئاسة، ترشيح الليندي، بروز تيار اليمين المناوئ، فوز الليندي، العمل سفيرا في باريس، العودة مريضا، الإنقلاب العسكرى، موت الشاعر، القبض على ماريو.

هكذا تدفق البناء الروائي طبيعيا، حيا، بنعومة وسلاسة، مطعما بوقفات لاذعة متهكمة، ساخرة، تبعث الحيوية في النسيج الروائي، بما ساهم - في النهاية - على أن تنقلب الادوار، لتصبح شخصية الشاعر بابلونيرودا، هي مركز الثقل (الحقيقي) للرواية، وبؤرة الاشعاع فيها، وتتقدم تدريجيا، لتهيمن على مقدمة المسرح كشخصية (انسانية) بالغة الحس، شديدة الرهافة، قريبة منا أشد القرب!

دافيد بالدرستون

الطريق إلى دمشق

• محمود قاسم

لم يأت أدباء العالم لزيارة المدن العربية، باعتبارها أماكن سياحية يشاهدون فيها آثارا تدل على تواريخ مجيدة، وأحداثا سياسة صارت تاريخا، وفنونا راقية ظلت شاهدة على أمجاد شامخة.

بل إن الكثير من هؤلاء الأدباء، جاءوا خاصة في العقود الأخيرة من أجل خوض غمار الصراعات السياسية التي تشهدها منطقة الشرق الأوسط، والتي لم تكف عن التصاعد بين عقد وآخر، رغم توقف أزيز الطائرات، وطلقات المدافع الثقيلة إلى حد ما في المنطقة منذ سنوات.

ودائما ما يكون هناك نوع من الحذر، عند قراءة رواية تدور أحداثها في مدن الشرق الأوسط المعاصر، خاصة إذا كان الروائي أمريكي أو بريطاني، من طراز جون لوكاريه.

لكن الرواية التي نقدمها الآن، وتدور أحداثها بين أربع مدن عربية، تمثل مربعا ساخنا، والمدن هي دمشق، وعمان، وبيروت، والقدس.

والكاتب هو الصحفي الأسترالي دافيد بالدرستون، الذي نشر روايته الأولى «طريق من دمشق» عام1992، وأهميته أنه قادم من وطن بعيد كثيرا عن دوائر الصراع في المنطقة. لكنه موجود في الشرق الأوسط منذ عام 1977، بحكم عمله كمراسل جريدة «آج» الأسترالية، ومكّنه عمله من مقابلة آية الله الخميني، وزار العديد من المدن العربية كما أنه عمل بعد رحيله عن المنطقة، محررا في جريدة التايمز اللندنية.

أربع مدن عربية، إذن، هي المحور الرئيسي للرواية، لكن الغريب أن المؤلف يراها بعيون سياسية، مليئة بالصراع، والخصومة، والأحداث المثيرة، وهو لا يذهب إلى قاع المدن كشخص غريب عن المدن، بل هو يحرك أشخاصه من خلال ما تشهده المنطقة من قلاقل، وبذلك فإن المؤلف

لم يكن سائحا، بقدر ما حاول أن يعكس وجهة نظره عما يدور في هذه المدن.

لكن السؤال هو: أي وجهة نظر يتبناها الكاتب في الصراع الدائر داخل هذه المدن؟ إنه يردد «ما زلت أذكر الإرهاب الذي مارسه الصهاينة خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حين تنكروا لكل ما فعلته بريطانيا من أجلهم فشنقوا وقتلوا جنودها».

المدينة الأولى التي تدور فيها الأحداث، هي «عمان» عاصمة الأردن، ونتعرف على رجل استخبارات قديم، هو البريطاني ديكي جونز، فذات مساء يتحدث عن الدبلوماسي الشاب «مارك يور» بإعجاب، فهو ليس فقط دبلوماسي، ولكنه أيضا خبير آثار، ومصور صحفي، جاء يمثل بلاده أستراليا في المنطقة.

مارك، يجد نفسه في مدينة يملأها الصراع، حيث لم تكن الأردن قد وقعت بعد أي اتفاقيات سلام مع إسرائيل يردد: «الوسط الدبلوماسي في عمان يختلف عنه في دمشق، حيث يتسم بالمحافظة ويتعذر اختراقه، كما يردد أنه لا حرب من دون مصر، ولا سلام من دون سوريا، دمشق لا تزال تمسك بيدها مفاتيح السلام الحقيقي في المنطقة».

ويعبر الكاتب عن وجهة نظره لما يدور في المنطقة، حيث يردد أن كل شيء في الشرق الأوسط مؤقت.. وبما في ذلك إسرائيل والأردن، قد تكون إسرائيل مجرد مرحلة تاريخية عابرة ليس إلا.. لقد انتظر اليهود ألفي عام في الشتات، والآن جاء دور الفلسطينيين.

ومارك يعقد صداقات مع أبناء المدينة، وعلى رأسهم رجل الأعمال الفلسطيني بطرس حبيب، المستشار السياسي للمقاومة الفلسطينية، والذي يعرف من خلاله أن ابن أخته مروان، قد انضم إلى خلية فلسطينية للمقاومة تتخذ من العاصمة السورية دمشق مقرا لها.

العلاقة بين الدبلوماسي الصحفي، وبين بطرس حبيب قديمة، تعود إلى قبل الحرب العالمية الثانية، حين جاء عم مارك والتقى بالعائلة العربية التي كانت تقيم آنذاك في مدينة القدس حيث كان يعيش الجميع هناك بصرف النظر عن عقائدهم.

يعرف بطرس أن صديقه المصور الصحفي «مارك» سوف يسافر إلى دمشق في رحلة عمل، فيطلب منه مقابلة مروان، ابن شقيقه، لكن «مارك» يتوصل إلى مكان الفدائي، ليس في دمشق، بل في بيروت، وقبل الوصول إلى معسكر اللاجئين الذي يقيم فيه «مروان» تقوم طائرات إسرائيل بقذف المكان بالقنابل، وتقتل الطبيبة الفلسطينية «سميرة» خطيبة مروان.

ويستكمل «مارك» رحلته إلى دمشق لتكون المدينة العربية الثالثة التي تدور أحداث الرواية في إطارها. فمدينة دمشق هنا، ليست أكثر من مطعم صغير، يضم كل من مروان الحزين، الذي يتحدث إلى «مارك» عن أحزانه لما فقده ويبلغ «مارك» أنه يتوق لزيارة بيت الأسرة القديم في مدينة «القدس».

ويعود «مارك إلى عمان، ويلتقي أيضا بالفتاة ليلى حبيب، ابنة بطرس التي تحب ابن عمها مروان منذ أن كانا طالبين في الجامعة، ويعرف منها المزيد عن مروان.

وتدور أحداث الرواية في بيوت الدبلوماسية في مدينة عمان،

فالدبلوماسي ريكي جونز مهدد بالفصل من عمله، والصحفي سيمون يسعى لمقابلة بطرس حبيب كي يعقد معه لقاء صحفيا حول مدينة القدس القديمة من خلال ذكرياته هناك.

وعنوان الرواية «طريق من دمشق» يأتي من محاولة «مروان» الوصول إلى الأردن، عبر طريق من دمشق، وبمساعدة مهرب يعبر الحدود السورية إلى الأردن، بينما يسافر مارك من عمان إلى القدس عبر جسر «اللنبي» في صحبة الصحفي «سيمون» وفي المدينة يلتقي الاثنان بأسرة اليهودي «أفرام» التي كانت تجمعهما الجيرة والصداقة ذات يوم إلى أسرة بطرس حبيب، ويقابل «مارك» أم «مروان» التي لا تزال تعيش في القدس، والتي تتحدث باستفاضة عن طفولة ابنها وكيف أنها قررت البقاء في مدينتها مهما كانت الدوافع لإبعادها عن موطنها قائلة:

«لو أن الفلسطينيين لم يهجروا بلادهم عام 1948، ومن بعده عام 1967، لكانوا اليوم أكثر عددا وأشد قوة وأقوى حجة».

ثم تردد مستنهدة: «تريد منا إسرائيل أن نترك بلادنا ونرحل بعيدا ولكني باقية فإن البقاء يمثل مقاومتي البسيطة للاحتلال الإسرائيلي».

ويتجول الاثنان، «مارك» و«سيمون» في المدينة يصلان إلى قيسارية، وهو ميناء تاريخي قديم، بناه الرومان، وعاش فيه المسلمون قرونا طويلة، وهو اليوم موقع سياحي إسرائيلي، يردد «سيمون» أنه جاء دور العرب ليقولوا ما كان يردده اليهود في الشتات «العام المقبل في القدس».

بعد أن تنتهي الرحلة إلى القدس، ويكون سيمون قد حصل على ما يريد من معلومات كي يكتب تقريره الصحفي عن القدس القديمة، يقرر الاثنان العودة إلى عمان، أيضا عن طريق جسر «اللنبي»، وفي تلك الأثناء، يكون مروان، المناضل الفلسطيني قد نجح في التسلل إلى الضفة الغربية.. لقد قرر العودة إلى مدينته، مهما كان الثمن، وإن كان قد دخلها متسللا عبر الحدود الأردنية.. وهو يردد: «لا أعتقد أن رغبة إنسان ما لزيارة مدينته تعتبر دوما من الجنون».

وعلى الفور تتعامل إسرائيل مع هذا المتسلل، باعتباره عملية فدائية، لذا يتم تطويق المكان، وتطارده دورية إسرائيلية، تنجح في القبض عليه قبل الوصول إلى بيت أمه ببضعة أمتار.. فتقتله.

لم يستطع مروان إذن الوصول إلى بيته الحقيقي في القدس.. تشيع إسرائيل أن مروان كان في مهمة انتحارية، بينما يردد مروان، الحقيقة هي ما تعتقده أنت، ولا سيما في الشرق الأوسط.

وأمام تطور الأحداث، تقوم السلطات الإسرائيلية بهدم بيت أم مروان، انتقاما منهما معا.. وتشاء الأقدار أن يتولى هدم البيت الضابط الاحتياطي الشاب، ابن الجيران القدامى في القدس.

يردد «مارك» عندما يسمع بما حدث: جميعهم كلاب، لكن ليس هناك من يريد أن يسمع الحقيقة.

كما يقول عن مكان البيت القديم في القدس: لن تلبث النباتات المتسلقة أن تتحدى الاحتلال وتشق طريقها عبر الصخور.. لأنها ترفض أن تستسلم.

حكمة العجائز وقهر الموت في «أصوات الليل»

• بقلم: فتحي عبدالحافظ

في رواية أصوات الليل لمحمد البساطي الصادرة عن روايات الهلال بالقاهرة عام 1998 أنت مدعو للسياحة داخل عالم خاص جدا، عالم مشبع بالشجن واللوعة، بالتواصل الحميم وعشق الحياة، بتشكيل جمالي متفرد يغوص على مهل شديد داخل أغوار شخصياته المتناهية البساطة. تخلو الرواية من البطولة الزاعقة، تنأى بنفسها عن صيغ الحوار الجاهزة، التساؤل قد لا يجاب عنه.. هل نسيان الإجابة متعمد؟! السرد التقليدي مفتقد، فالرواية مجموعة من اللوحات التشكيلية التي تتمحور حول الخالة «بدرية» العجوز التي فقدت زوجها خلال حرب فلسطين عام 1948.. والتي تقضي وقتها تجتر ذكرياتها مع مجموعة من العجائز من الجنسين، يتجمعون حولها طمعا في كرمها وتلذذا بحديثها العذب فهي الأقرب منهم جميعا للاتصال بعالم المدينة، بكل ما يقدمه لها من معرفة جديدة وذلك من خلال رحلتها الشهرية لصرف معاشها المستحق. وفي ذهابها وعودتها يكون لقاؤها بهم.. تنتظر قدوم القطار.. أو تستريح عند العودة منه.. تتفتح الآفاق على سيل الذكريات.. ذكريات موغلة في القدم.. تستعيد أيام الصبا.. تستبين ملامح الشخصيات.. الذي رحل والذي مازال يهيم في الطرقات.. من أنكره أبناؤه. ومن عاش حياته ومازال يعيش على هامش الحياة.. جالسا على عتبة دار.. أو مفترشا ركنا قصيا بجوار جدار.. أو مرتحلا يجابه عصف الريح والتيار.. أو غائبا أبديا قضى نحبه بعيدا عن الأهل والأحباب.. أو عائدا يتلمس التعارف والتواصل مع الأحفاد بعد أن فارق الآباء والأبناء تراب الوطن.. ينشر الموت ظلاله القاتمة على هذه الشخصيات ولكنه لا يستوقفها في تأمل ميتا فيزيقي متسائلا عن دورة الحياة وسر الخلود والبحث عن الساكن والمتحرك في الحياة وفي التاريخ.. ولكنه يمر مرورا عابرا كنبت ازدهر وأينعت

ثمـاره ثم تسـاقطت أوراقـه بعـد اصفرارها ليعاود الإثمار من جديد. هذه الرحلة الممـتدة من الميـلاد إلى الموت، بأحداثها وصراعاتها ومآسيها الصـغيرة والكبيرة بحكمتها البليغة وثرثراتهـا الفـارغـة.. تتـحـول في جلسـاتهم على عـتـبـات الدور والمصـاطب إلى ذكريات ومـاض عن زمن انقضى وانتهى، ولكنه يتحول من خـلال جلسـاتهم إلى واقع له حضـور طاغ.. حي وملمـوس. لقد لفظهم الجميع.. الأبناء والأحفاد على السـواء.. فعاشوا في القرية كزوائد فقدت دورها وقيمتها.. يجلسون على أطراف القـرية.. يراقـبـون القطارات المسـافرة أو يتسلون بما في جعبتهم من قروش قليلة أو بقايا طعام.. أسمـا لهم رثة.. وعيونهم دامعة، والتجاعيد تخـفي الملامح.. والقـرية تبـدو من خلفـهم ثابتـة، سـاكنة، وكـأن حـركـة الأيام والسنين لا تفعل فعلها فيها بل وكـأن الزمن قد توقف، ثبت، وتجمد في لحظة من لحظاته المجـهـولة والمنسـيـة. هذه اللحظات لا تخلو من الإنسـانيـة بل هي مشـبـعـة بشـحنة شـاعـرية، رغم مظاهر الفـقـر المدقع التي تشـمل الواقع والمكان. فـهـا هو العجوز هلال يعود بعد أن هدّه التعب، وبعد أن يكون الليل قد انتصف، وبعد أن يغـتـسـل مع رفـاقـه في النهـر ويتـفـرقـون في الحـواري، يعود إلى مسكنه، يمد ذراعه من كوة في البـاب ويرفع السـقـاطة من الداخل.. المدخل مسقوف معتم على جانبه حجرتان باباهمـا مـواربان، ينتـهـي بحـوش مكشوف وتعريشـة من الغاب وأعواد الذرة الناشـفـة، يرقـد تحـتـهـا حـمـار وعنز وجدي صـغـيـر، وعلى سطح الفـرن لفـة برسـيم داخلهـا رغـيف وغـمـوس. يتـربـع بجـانب الطلمـبـة يتناول طعـامـه، يشـعل بقـايا قـوالح مطفـأة، فرشته ملمومة بركن المدخل، كـومـة قش يفرد فـوقـهـا فـوارغ من الخـيش، يرقـد ملتـفـا بعـبـاءة من الصـوف، تيـار هواء يـأتي من تحت عــقب البــاب، يلمس في مـــروره الجذوات فتتـوهج ويتصـاعـد منهـا الشـرر.. هو يقـول إن النار ونس: ويكشف ضوء النار عن أشياء اختفت طويـلا عن نظره يـراهـا منـزويـة فـي الأركـان البـعـيـدة، سـن فـأس، يد كوريك، شرشرة، عتلة، مغزل صوف كـان يحمله دائمـا أينمـا ذهب، فئـران تتـقـافـز، وصـراصـيـر وجـراد يحلق قليـلا وتسـقـط، ضـفـدعـان أو ثلاث تتقافز بجوار الطلمبة يرتفع نقيقها حـادا وسط السكون ومـجـرى مـاء يسيل رفـيـعـا من حـوض الطلمـبـة.. ينصت للغطيط المتـواصـل يأتي من الحـجـرتين، إحداهمـا ينام فـيـهـا ابنه وزوجته وحفيده الرضيع، الأخرى بهـا أحفـاده الأربعـة، وتسمـع صـراخ حفيده الذي لا يحلو له الصراخ إلا في الفــجــر. يئـز صـريـر بـاب الحـجـرة المـوارب يرى ذراعـي امــــرأة ابنـه العاريتين تحملان الطفل، تضـع الطفل أمـام عـتـبـة الحـجـرة، وتغلق البـاب، يحبو الطفل في اتجاه الحوش يتوقف لحظة ليـبـول ثم يواصل طريقــه.. تسـتـقـبل الجـدران انعكاسـات ضـوء الفجر.. يدور الطفل حـول مـوقـد النار ويندس في حضنه، تفوح منه رائحة

اللبن الرايب، تجوس يده الصغيرة قليلا في صدره، ثم تهدأ حركته ويروح في النوم. ويغفو هو الآخر.

هذه لوحة - رغم اختصارنا لكثير من تفاصيلها منسوجة بمهارة.. لا تحمل أي قدر من الإدانة .. لا تسخط على فقرها.. تعيش متوافقة مع ذاتها مؤمنة ومتيقنة بأن هذا هو مكتوبها.. وقدرها بل لعلها لم تتساءل قط عن أسباب الخلل الضارب بجذوره في واقعها وهي تكشف عن أعماق إنسانية غاية في الرقة والعذوبة، العجوز الذي يعيش وحيدا، الذي اكتفى من الدنيا وتشبع بعد أن أدى رسالته فأفسح المجال لأولاده يحتلون جزءا من كيانه - داره وحجرته التي ضمت ذكرياته - مكتفيا بهذا الجزء بجوار الحائط قبالة الفرن وأمام موقد النار، سعيدا بالأحفاد الذين يتشمم رائحة لبنهم الرايب وهم يدفنون أنفسهم داخل صدره.. وكأنه الأرض الحنون تستقبل النبت الصغير الأخضر لتوهب له الحياة.. فهو موجود دائما كان وسيظل وعندما يرحل عن دنيانا يكون النبت قد ترعرع.. وتكون شجرة الحياة قد ازدانت خضرة وإثمارا لتعاود الحياة انطلاقها من جديد.

واللوحات في الرواية متعددة.. يدور معظمها حول الخالة بدرية فهي عصب الرواية وعمودها الفقري.. الأرملة التي عاشت عشرات السنين بلا زوج.. والتي هجرت بيتها فترة لتعيش في كنف أمها.. بعد فقد الأم، ومن قبلها الأب، تعود إلى بيتها القديم، تتلمس ذكرياتها.. تجتر أحزانها ولواعجها.. تجد سلواها في النسوة اللائي يخدمنها نظير ما تقدمه لهن من مطالب صغيرة. في طريقها إلى محطة القطار لصرف معاشها الشهري تقابل وجوها كثيرة عرفتها في صباها، اختفوا واحدا وراء الآخر، لم تحس بذهابهم، تحزن عندما تسمع عن موت واحد منهم وتنسى الأمر، أحيانا تأتي سيرة واحد منهم، تحاول أن تتذكره، وتظل ملامحه مطموسة، حتى زوجها تغيم ذكراه.. كان غريبا عن بلدتهم، لم تعرف له أهلا.. لم يدم زواجها به أكثر من عام ونصف حتى وصلها خبر استشهاده في البلاد البعيدة. يراها هنيدي وهي قادمة لتركب القطار.. يسرع ليقطع لها التذكرة.. تجلس معه.. تتأمل يديه وهي تشذب أعواد الجريد ليصنع منها أقفاصا يبيعها.. هناك عجائز يجلسون معه تبادلهم الحديث.. يتسلون يتذكر أيام الطفولة ومعابثاتها البريئة.. وجه متغضن يتأملها بعمق، لم تذكرها ملامحه بشيء.. انصرفت عنه، لكنها وجدته يتابعها وهي في طريقها إلى القطار.. سألها: ألا تذكريني.. أنا حسنين.. حسنين عوض صوت قادم من ماض سحيق.. من أعماق بئر نضب ماؤه.. أربعون عاما أو تزيد تفصل بين الذكرى والواقع.. حسنين؟ أي تاريخ موغل في القدم.. أي بركة آسنة صنعت فيها دوائر تتسع وتضيق عندما ألقيت عليّ باسمك.. تسرع إلى منزلها.. تتعلل بالإجهاد وبأنها ستضع رأسها وتنام.. تنسحب النسوة من أمامها..

يتسلل ضوء القمر شاحبا في حجرتها، تستخرج كنزها الغالي.. صندوقها السحري الذي يحوي أسرارها.. قسيمة زواجها.. حذاء جديدا لم يلبسه زوجها.. شبشب قطيفة أحمر بوردة.. حلقا من النحاس يكسوه صدأ أخضر.. فردة من خلخال أمها. سبحة أبيها، عقدا أصدافه منظومة في خيط.. آه العقد.. تأملته بامعان.. قلّبته بين يديها.. انبعثت الذكرى من الماضي السحيق.. هي والريح والمطر وقدماها مغروستان في الطين تجمع أعواد الملوخية يشتد المطر ويصطفق جلبابها بعنف.. تلمح دخانا منبعثا من عشه عند رأس الحوض (هل هي نفس العشة التي يمارس فيها الحب مع الأرملة في قصته ساعة مغرب من مجموعته المسماة بنفس الاسم؟).. الريح العاصفة تكاد تعريها، تمسك الجلباب بركبتيها.. يشتد المطر ويغرقها.. تتجه إلى العشة التماسا للدفء.. تلقاه هناك.. يزيح الطرحة عن رأسها.. يقدم لها عباءة من الصوف.. تحس بالراحة والقميص المبتل يفارق جسدها أصابعه تضغط على جسدها.. تنفرط حبات العقد.. تتساقط تحت قدميها.. يسألها بعد توقف المطر.. إن كانت ستأتي باكرا.. تجمع حبات العقد في صمت.. يقول إنه سينتظرها. لا ترد.. تخطو إلى الخارج وتنطلق مسرعة.. وكان الجو غائما.. وكانت تحس أنها عصفور ينتقل بحرية بين الأغصان.. وعندما اكتشف حملها وأجهضت.. كانت تتوق إلى تكرار التجربة من جديد.. ويقول أنا حسنين وكأنها كانت تعرف اسمه.

ومحمد البساطي لا يكتفي من هذه اللوحة بمجرد سردها، رغم ما تكشفه من عالم بدرية الخفي.. ولا يقدمها كنمط من أنماط القرية أو كذكرى مائزة.. ولكنه يكثف اللوحة بمدلولات غاية في الإنسانية.. فحسنين العائد من غيبته بالعراق بعد أربعين عاما.. تلح عليه ذكرياته.. الغائمة.. يتذكر عشقه الأول بدرية.. يعود ومعه زوجته وطفلاه يبحث عن الوجوه التي ألفها. أغلبهم قد فارق الحياة.. أو تفرقت به السبل.. يبعث بامرأته وهو طريح الفراش تقول لبدرية إنه يطلبها.. فهي الوجه الأكثر ألفة.. تتناوب المرأتان خدمته.. يقول لها: لقد انتظرتك طويلا.. ويكشف لها عن سره الدفين، لقد تمناها زوجة له، تلمح إجهاده وصفرة المرض تغشاه.. يرحل مع زوجته.. وفي قاع صندوق ذكرياتها يرقد خطاب من زوجته تقول فيه لبدرية إنه قد فارق الحياة بعد وصولهما إلى العراق بأيام.

وبذلك يسدل الستار على هذه الذكرى وتظل مطمورة في النفس.. قابعة في أعماق الصندوق بين حبات العقد المنثور والخطاب الذي تآكلت أطرافه.

وفي لوحة ثالثة يقدم لنا محمد البساطي شخصيته الهامشية المتناهية البساطة. «فاضل» المتسكع ليلا تحت نوافذ النسوة الوحيدات.. بعد انتصاف الليل يطرق شيش النافذة.. ويتلذذ بمماحكات جنسية لا

تتعدى حد القول.. يدهشها حديثه.. تحس بمسامها تتفتح له.. ولكنها أبدا لم تفتح له بابها.. تنهره بدلال.. تشتمه.. ولكنه مدرب على مثل هذا الدلال الأنثوي.. يمد أصابعه من خلال فتحات الشيش.. يهديها قارورة عطر.. دبابيس شعر.. مناديل رأس.. يقول لها أنا وحيد مثلك.. وليس لي في العالم غيرك.. كان كلامه يوجع القلب لم يتزوج أبدا.. وذات ليلة عضه كلب ضال في حارة معتمة فمات. بكته بدرية كثيرا.. أما قبره فقد ظل دون القبور جميعها مكسوا بالخضرة. ومن يضعها ولا أخ له ولا ولد؟ لا أحد يدري.

ولوحات الرواية ليست جميعها على هذا القدر من التميز والتكثيف بل إن هناك بعضا منها لا يضيف جديدا إلى شخصية الخالة بدرية فلا هي تثري الشخصية ولا هي تساهم في تعميق مجرى الحدث وتنميته.. بل إنها تبدو زوائد تنبو عن نسيج السرد المكتوب بمهارة.. فذكرى العجوز الذي طلب منها استعارة طقم أسنانها ليتمكن من المشاركة في مولد الشيخ عامر بالقرية حيث الذبائح واللحوم والتي تنتهي بإهدائها طقم أسنانها القديم له لا يضيف إلى الرواية جديدا اللهم إلا الإشادة بكرم الخالة بدرية. والفصلان المطولان عن «محمود العكر» الذي يعشق إناث الحمير والذي اقتحم خلوتها مع هنيدي وهم صغار يلعبون عريس وعروسة والتصق بها وهي تقاومه حتى همد والذي يسدل الفصل الأخير من حياته وأولاده ينتزعونه من دارها بعد أن أوته وتردد في القرية أنه سيتزوجها هذا النموذج كان يستحق من محمد البساطي الوقوف أمامه بعناية أكثر.. وإكسابه طعما ومذاقا إنسانيا يستحقه وأن يتأنى البساطي وهو الصانع الماهر الدءوب - في الغوص في أعماقه ليستخرج منه القيمة والمثال والمعنى الأعم والأشمل والأكثر رحابة وانسانية.

ورحلة الخالة بدرية لمركز الإقليم بالقطار لصرف معاشها وتعرفها على النسوة المتشحات بالسواء واللائي يشاركنها الرحلة فيها الكثير من التسجيلية والأحاديث اليومية المستهلكة المعادة التي لا ترتفع إلى مستوى الفن الخالص الجميل وهذا يحيلنا إلى البديهيات التي ترى أن الفن اختيار أولا وقبل كل شيء.

وفي رحلة بدرية الأخيرة التي ينهي بها البساطي لوحاته نفاجأ بتحول كالقفز من قمة برج.. فالرواية على امتداد صفحاتها تتوالى فيها الذكريات هادئة ناعمة وكأنها خيوط حرير تنسل من ثوب غال ثمين.. وتبدو فيها القرية ساكنة هامدة.. لا تحركها المواقف أو الأحداث تماما كمياه البرك الآسنة التي تشق طرقاتها.. ولولا إشارته العابرة - والمقصودة بكل تأكيد لازدياد عدد الأرامل كناية عن تعدد الحروب، وقدوم القطار السريع، لظننا أننا بإزاء قرية نائية مجهولة النسب والتاريخ. قرية البساطي هذه الخالية من صفوف التأثير السياسي أو الاقتصادي.. البعيدة كل البعد عن

سطوة المعرفة والإعلام، التي لا تعرف أين ذهب متعلموها وأفندياتها.. والتي لا تشير إلى أي هم يؤرق فلاحيها.. والتي تبدو راضية مستسلمة لركودها.. سعيدة بتناسيها وتجاهلها.. التي لا يميزها أي نوع من الصخب أو الحركة أو التفاعل أو التأفف أو الاعتراض.. تفاجئك عاصمة مركزها والخالة بدرية تسعى لصرف معاشها بانقلاب هائل.. فالمظاهرات والهتافات تملأ الشوارع وطلقات الرصاص تئز في كل مكان.. والقتلى يتساقطون.. والمحلات تكسر أقفالها وتنهب..وقوات الجيش بمجنزراتها تسد الشوارع والميادين.. بعد أن عجزت الشرطة عن السيطرة على الموقف. وتستبد بك الحيرة وأنت تتساءل عن كنه هذا التحول المفاجئ والمقحم على سير الأحداث وتتساءل عن طبيعة هذا التمرد أو هذه الثورة أو هذا الشغب ولكن البساطي لن يشفي لك أبدا غليلا.. ورغم أن الإضمار هنا غير مبرر حتى من الناحية الرقابية التي لم يعد لها وجود إلا أن البساطي يصر عليه مضيفا لغزا يزيد من تعمية الموقف وزيادة غموضه. ربما حرصا على عدم تبني وجهة نظر ينحاز إليها ويظهرها علانية، ولكن هذا لا يعفيه مطلقا من إدراك أن الظواهر الكبرى في الحياة لا تنشأ من فراغ ولا تتم بشكل فجائي فمن رحم الأحداث تحدث التغيرات وتتطور الشخصيات وتتبدل المواقف.. وتغير كل بوصلة اتجاهاتها.

والبساطي وهو يصوغ لوحاته تلك يستخدم كل تقنيات السرد المختلفة من تنوع الضمائر بين متكلم ومخاطب وغائب.. من حوار يتميز بالسلاسة والرشاقة ومن حذف لكل الشوارد والزوائد، من اتخاذ موقف محايد من الأحداث قد يثير الضيق أحيانا وهو يستخدم في المشهد الواحد كل ألوان التقنية المعروفة في عالم السينما.. فالصورة عنده متحركة تنبض بالحياة فيها الحركة والإشارة وفيها اللون والظلال وتشابك الحوارات والتركيز على الاكسسوارات والتشويق والعودة إلى الماضي وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة، وهو من زمرة الكتاب الكبار الذين يجاهدون في خلق أسلوبهم الخاص والمميز بعيدا عن أسر التقليد ودون الوقوع في براثن ودعاوى الحداثة بمعناها الذي لم يتفق عليه النقاد بعد.

تحية لمحمد البساطي القصاص والروائي المميز، الذي تتوالى أعماله في صمت ودون ضجيج، والذي يؤثر دائما أن يختار لأعماله مناطق إبداع جديرة بالمناقشة والتقدير.

رواية: «أصوات الليل»
تأليف: محمد البساطي
روايات الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٩٨

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف ه: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام ه: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف ه: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف ه: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة ه: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة ه: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم ه: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال ه: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف: خليل عبد القادر



صدر حديثاً
د. نسيمة راشد الغيث
مفردات التكوين في شعر محمد أحمد المشاري
دراسة فنية
سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٦)
الكويت 2001 Kuwait
د. سالم عباس خدادة
عبدالمحسن الرشيد
الشاعر والشعرية
سلسلة كتاب
أبعاد القضية الفلسطينية
من المناورات الدولية إلى انتفاضة الأقصى
عبدالله خلف